

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MAYTÊ REGINA VIEIRA

"COMECEI A ACREDITAR QUE ERAMOS OS ÚNICOS": A RENOVAÇÃO DA
NARRATIVA VAMPÍRICA NO CINEMA – UM OLHAR SOBRE *ENTREVISTA
COM O VAMPIRO* (1994)

CURITIBA

2021

MAYTÊ REGINA VIEIRA

"COMECEI A ACREDITAR QUE ERAMOS OS ÚNICOS": A RENOVAÇÃO DA
NARRATIVA VAMPÍRICA NO CINEMA – UM OLHAR SOBRE *ENTREVISTA
COM O VAMPIRO* (1994)

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação
em História, Setor de Ciências Humanas,
Universidade Federal do Paraná, como
requisito parcial à obtenção do título de
Doutora em História.

Orientador: Prof. Dr. Clóvis Mendes Gruner

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Vieira, Maytê Regina

“Comecei a acreditar que eramos os únicos”: a renovação da narrativa vampírica no cinema – um olhar sobre *Entrevista com o vampiro* (1994). / Maytê Regina Vieira – Curitiba, 2021.

Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Clóvis Mendes Gruner

1. Entrevista com Vampiro (Filme). 2. Cinema e história. 3. Filmes de vampiros. 4. Filme cinematográfico – Estados Unidos. 5. Monstros no cinema. 6. AIDS (Doença). I. Gruner, Clóvis Mendes, 1971. II. Título.

CDD – 791.4309



TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **MAYTÉ REGINA VIEIRA** intitulada: **"Comecei a acreditar que eramos os únicos": a renovação da narrativa vampírica no cinema - um olhar sobre. Entrevista com o vampiro (1994)**, sob orientação do Prof. Dr. CLÓVIS MENDES GRUNER, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 17 de Dezembro de 2021.

Assinatura Eletrônica
18/12/2021 14:21:03.0
CLÓVIS MENDES GRUNER
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
18/12/2021 14:46:55.0
LUIZ CARLOS SEREZA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
18/12/2021 16:32:29.0
ANDRÉ DA SILVA BUENO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO)

Assinatura Eletrônica
20/12/2021 13:34:57.0
JANAINA DE PAULA DO ESPÍRITO SANTO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA)

Assinatura Eletrônica
20/12/2021 07:58:34.0
JULIANA PORTO CHACON HUMPHREYS
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE)

À memória de meu pai, Edson Vieira.
Gostaria que você estivesse aqui para
compartilhar esse momento.

AGRADECIMENTOS

A construção dessa tese foi uma luta constante. Em meio à escrita surgiu uma pandemia mundial, a Covid-19 causada pelo Coronavírus (SARS-CoV-2), que afetou a todos de diferentes formas; a sensação de derrota e desânimo causada pelos constantes ataques da atual gestão federal contra a universidade pública e a ciência e, mais contundentemente, às ciências humanas; o negacionismo em todas as suas desastrosas faces; uma cirurgia e uma depressão clínica pela soma de todos esses fatores. Mas, enfim consegui finalizá-la.

Assim deixo meus sinceros agradecimentos a meu orientador, prof. Dr. Clóvis Mendes Gruner, por sua infinita paciência, compreensão e auxílio com prazos, escrita e seu apoio total e irrestrito, mesmo com a comunicação à distância por conta do isolamento.

Agradeço profundamente ao prof. Dr. André Bueno pela amizade, estímulo e companhia desde o primeiro passo dessa jornada. Já se vão 13 anos do momento revelador quando descobri que podia escrever sobre vampiros. Essa é a última etapa daquele caminho que decidimos juntos que eu iria trilhar.

Agradeço também aos professores Dr. Luíz Carlos Sereza, Dra. Janáina de Paula do Espírito Santo e Dra. Juliana Porto Chacon Humphreys por sua disposição em gentilmente aceitar compor minha banca de defesa acompanhando e fazendo parte desse momento tão importante.

Além deles, agradeço aos professores do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná, especialmente da linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa por todas as sugestões ao longo desses anos de doutorado.

Não poderia deixar de mencionar meu marido, Sílvio Cividini, que sempre esteve ao meu lado, dando todo o suporte e apoio necessário em todos os níveis, ouvindo há anos sobre vampiros, a pesquisa e seus desdobramentos por horas, assistindo filmes, lendo e relendo tantas vezes, que em alguns momentos, tendo a acreditar que ele conhece mais essa pesquisa que eu.

Agradeço aos colegas e amigos que sempre apoiaram e incentivaram essa pesquisa discutindo o tema comigo, indicando leituras e filmes sobre o tema e afins.

E, por fim, agradeço a CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior –, pelo apoio e incentivo através do programa de concessão de bolsas que financiou e possibilitou essa pesquisa.

Fear of the Dark

Iron Maiden¹

I am a man who walks alone
And when I'm walking a dark road
At night or strolling through the park

When the light begins to change
I sometimes feel a little strange
A little anxious when it's dark

(refrão 1)

Fear of the dark
Fear of the dark
I have a constant fear that something's always near
Fear of the dark
Fear of the dark
I have a phobia that someone's always there

Have you run your fingers down the wall
And have you felt your neck skin crawl
When you're searching for the light?
Sometimes when you're scared to take a look
At the corner of the room
You've sensed that something's watching you

(refrão 1)

Have you ever been alone at night
Thought you heard footsteps behind
And turned around and no one's there?
And as you quicken up your pace
You find it hard to look again
Because you're sure there's someone there

(refrão 1)

(refrão 2)

Fear of the dark
Fear of the dark
Fear of the dark
Fear of the dark

(refrão 2)

Watching horror films the night before
Debating witches and folklore
The unknown troubles on your mind
Maybe your mind is playing tricks
You sense and suddenly eyes fix
On dancing shadows from behind
Fear of the dark

(refrão 1)

When I'm walking a dark road
I am a man who walks alone

¹ Composição: Steve Harris. Álbum: **Fear of the dark**, 1992.

RESUMO

A intenção dessa tese foi analisar a representação do vampiro na obra do cineasta Neil Jordan, *Entrevista com o vampiro* (1994) o colocando como inspiração para uma narrativa fílmica que traz o vampiro como sujeito de sua própria história, que o humaniza e cria identificação do espectador que passa a ver no vampiro seus próprios dilemas. Com isso o vampiro é usado como metáfora das modificações sociais e históricas da década de 1990, as mudanças sociais, o medo do outro, a erupção da epidemia de AIDS e suas consequências para os grupos marginalizados. A construção narrativa do filme que se dá através das memórias de Louis, um vampiro centenário que busca redenção. Para isso é analisada a ideia de monstro no cinema através dos filmes de horror nas produções cinematográficas, usando as transformações da representação do vampiro no cinema comercial de Hollywood e as concepções inseridas pelo diretor Neil Jordan, considerado como um diretor pós-moderno.

Palavras-chave: vampiro; cinema pós-moderno; Entrevista com o vampiro; AIDS; metáforas.

ABSTRACT

The intention of this thesis was to analyze the representation of the vampire in the work of filmmaker Neil Jordan, *Interview with the vampire* (1994), putting him as an inspiration for a filmic narrative that brings the vampire as the subject of its own history, which humanizes it and creates an identification of the spectator who sees his own dilemmas in the vampire. Thus, the vampire is used as a metaphor for the social and historical changes of the 1990s, social changes, the fear of others, the outbreak of the AIDS epidemic and its consequences for marginalized groups. The narrative construction of the film takes place through the memories of Louis, a centenary vampire who seeks redemption. For this, the idea of monster in cinema is analyzed through horror films in cinematographic productions, using the transformations of vampire representation in commercial Hollywood cinema and the concepts introduced by director Neil Jordan, considered as a post-modern director.

Keywords: vampire; postmodern cinema; *Interview with the vampire*; AIDS; metaphors.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. A representação dos vampiros em <i>The Strain</i> e <i>Cronos</i> .	29
Figura 2. <i>Frankenstein</i> (1931)	31
Figura 3. <i>Nosferatu</i> (1922)	32
Figura 4. O <i>Drácula</i> de Christopher Lee (1958)	35
Figura 5. <i>A dança dos vampiros</i> (1967)	36
Figura 6. <i>Halloween</i> (1978), <i>Sexta-feira 13</i> (1980), <i>A hora do pesadelo</i> (1984)	38
Figura 7. <i>Drácula</i> (1931)	45
Figura 8. <i>Psicose</i> (1960)	48
Figura 9. <i>O massacre da serra elétrica</i> (1974) e <i>O exorcista</i> (1973)	49
Figura 10. <i>A companhia dos lobos</i> (1984)	60
Figura 11. <i>Traídos pelo desejo</i> (1982)	63
Figura 12. Cartaz publicitário <i>Entrevista com o vampiro</i> (1994)	82
Figura 13. <i>Mortos que matam</i> (1964), <i>A última esperança da Terra</i> (1971) e <i>Eu sou a lenda</i> (2007)	85
Figura 14. <i>Sombras da noite</i> (2012)	86
Figura 15. <i>Conde Yorga, vampiro</i> (1970)	86
Figura 16. <i>Blácula</i> (1972)	87
Figura 17. <i>Drácula</i> (1979)	89
Figura 18. <i>Amor à primeira mordida</i> (1979)	90
Figura 19. <i>Fome de viver</i> (1983)	91
Figura 20. <i>A hora do espanto</i>	92
Figura 21. <i>Quando chega a escuridão</i>	93
Figura 22. <i>Os garotos perdidos</i>	95
Figura 23. <i>Inocente mordida</i>	96
Figura 24. <i>Drácula de Bram Stoker</i>	98
Figura 25. <i>Entrevista com o vampiro</i> , 1994, 0:02:54 min.	103
Figura 26. Parte da sequência de abertura de <i>The lost boys</i> (1987)	105
Figura 27. Parte da sequência de abertura de <i>Entrevista com o vampiro</i> (1994)	105
Figura 28. <i>Entrevista com o vampiro</i> , 1994, 0:04:58 min.	108
Figura 29. <i>Entrevista com o vampiro</i> , 1994, 0:08:55 min.	110

Figura 30. <i>Entrevista com o vampiro</i> , 1994.	111
Figura 31. <i>Entrevista com o vampiro</i> , 1994.	115
Figura 32. <i>Entrevista com o vampiro</i> , 1994, 0:31:02-0:36:14 min.....	116
Figura 33. <i>Entrevista com o vampiro</i> , 1994, 0:46:10 min.	120
Figura 34. <i>Entrevista com o vampiro</i> , 1994, 0:51:00 min.	122
Figura 35. <i>Entrevista com o vampiro</i> , 1994, 01:02:50-01:02:52 min.....	123
Figura 36. <i>Entrevista com o vampiro</i> , 1994, 01:11:31 min.	125
Figura 37. <i>Entrevista com o vampiro</i> , 1994, 01:19:09 min	128
Figura 38. <i>Entrevista com o vampiro</i> , 1994, 01:20:23 min	130
Figura 39. <i>Entrevista com o vampiro</i> , 1994, 01:30:25 min	135
Figura 40. <i>Entrevista com o vampiro</i> , 1994, 01:43:17 min	136
Figura 41. <i>Entrevista com o vampiro</i> , 1994, 01:58:08 min	139
Figura 42. <i>Entrevista com o vampiro</i> , 1994, 00:02:45 min	148
Figura 43. Cruzamento de ruas em San Francisco	149
Figura 44. Caminho percorrido pela Parada do Orgulho Gay em San Francisco	149
Figura 45. Tom Hanks em <i>Philadelphia</i>	161
Figura 46. <i>Entrevista com o vampiro</i> , 1994, 00:08:50 min	162
Figura 47. <i>Entrevista com o vampiro</i> , 1994, 01:29:04 min	162
Figura 48. <i>Entrevista com o vampiro</i> , 1994, 01:34:21 min	162
Figura 49. <i>Entrevista com o vampiro</i> , 1994, 01:33:07 min	163

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo 1. Quanto mais sangue, melhor!	25
1.1. Pequena história do horror	25
1.2. Da fábrica de sonhos à revolução da Nova Hollywood	41
1.3. <i>Entrevista com o vampiro</i> : o livro e a difícil adaptação para o cinema	51
1.4. O impacto das obras de Neil Jordan ou porque o considero um diretor-autor	58
Capítulo 2. Todo monstro é o monstro de alguém	67
2.1. Classificando o monstro	67
2.2. A morte e o não-morto, o vampiro	74
2.3. O vampiro em Hollywood: das décadas de 1970 a 1990	83
Capítulo 3. <i>Entrevista com o vampiro</i> (1994): as várias camadas do filme	101
3.1. Louis inicia sua história: como se tornou um vampiro	102
3.2. A criança que não morre	118
3.3. O encontro entre o Velho e Novo Mundo	124
3.4. Memória em <i>tapes</i> : o encerramento da entrevista	136
Capítulo 4. Vampiros, monstros e doenças	141
4.1. O vampiro como metáfora	142
4.2. O monstro invisível, a doença e o monstro visível, o preconceito	150
4.3. De volta ao vampiro	158
Considerações Finais	164
Fontes	168
Referências	168
Anexos:	
1. Roteiro de Anne Rice <i>Entrevista com o vampiro</i> (1992)	175
2. Roteiro Final de Neil Jordan <i>Entrevista com o vampiro</i> (1993)	358

A estrada até aqui

Sempre gostei de filmes de terror, histórias de fantasmas, monstros e assombrações de todo tipo. Durante a minha adolescência, entre o final da década de 1980 e início de 1990 houve muitos filmes de terror e horror. Foram anos profícuos para o gênero e, entre eles, muitos filmes de vampiros. Um dos primeiros filmes que assisti no cinema foi *A hora do espanto II* (1988) em um dos chamados “cinema de rua²” antes deles serem engolidos pelos *multiplex*.

Claro que naquele período já havia assistido muitos outros filmes e lido, lido muitos livros³, principalmente aqueles que tratavam de vampiros, que sempre me atraíram sobremaneira. A pergunta que me fazia já àquela época era a respeito do fascínio exercido por esses monstros, sedutores tanto quanto assustadores, com todo seu apelo romântico e sobrenatural. Foram as décadas de *Fome de viver* (1983); *A hora do espanto I e II* (1985 e 1988); *Força Sinistra* (1985); *Procura-se rapaz virgem* (1985); *Os garotos Perdidos* (1987); *Quando chega a escuridão* (1987); *Deu a louca nos monstros* (1987); *Drácula de Bram Stoker* (1992); *Inocente Mordida* (1992); *Entrevista com o vampiro* (1994); *Drácula: morto, mas feliz* (1995); *Um vampiro no Brooklyn* (1995); *Um drink no inferno* (1996); *Blade: o caçador de vampiros* (1998); *Vampiros de John Carpenter* (1998)⁴, isso para mencionar somente os mais conhecidos, aqueles que a maioria das pessoas já assistiu por serem comerciais.

Cheia de ideias comecei a pesquisa, queria entender onde começou isso, como esses seres foram parar nas páginas da literatura e depois no cinema, como ocorreu esse processo. Com a ajuda de meu orientador na graduação, descobri por acaso – as melhores descobertas sempre são – o Tratado sobre os espíritos, sobre os vampiros e os revividos

² O Cine São José funcionou de 1954 a 1994. Localizado no Centro de Florianópolis, agonizou lentamente até ser comprado por uma igreja neopentecostal e virar templo religioso, da mesma forma que uma boa parte deles com o advento das salas de cinema múltiplas nos shopping centers.

³ Sempre gostei de ler, mesclava Bram Stoker e Anne Rice com Emily Bronte; Sidney Sheldon com Machado de Assis; Stephen King com Eça de Queiroz; Clive Barker com Jane Austen... O que eu conseguisse botar as mãos na biblioteca da escola e comecei com a boa e velha Coleção Vagalume. Lembro que um dos livros que despertou meu gosto por esses temas foi “*O escaravelho do diabo*” de Lucia Machado de Almeida, lançado como livro em 1974 e com dezenas de novas edições, obviamente era uma história de mistério e assassinato.

⁴ Títulos originais na ordem que aparecem no texto: *The hunger*, *Fright Night I e II*, *Lifeforce*, *Once Bitten*, *The lost boys*, *Near Dark*, *The monster squad*, *Bram Stoker's Dracula*, *Innocent Blood*, *Interview with the vampire*, *Dracula: Dead and Loving It*, *Vampire in Brooklyn*, *From Dusk Till Dawn*, *Blade*, *Vampires*.

da Hungria, Moravia etc.⁵, edição de 1751 publicado pelo frei beneditino Don Augustin Calmet como resultado de suas observações de um suposto surto de vampirismo no Leste Europeu. Enviado pela Igreja Católica para investigar crimes contra o corpo dos cristãos, oriundos de crendices pagãs que demandavam a decapitação, queima, além de outras profanações ao corpo daqueles acusados de serem mortos que retornaram a vida para sugar o sangue de parentes e amigos, Calmet terminou por concluir sua investigação de forma ambígua incluindo em seu tratado, além dos casos investigados na região da Polônia, Boêmia, Sérvia, Morávia, Hungria, etc., outros tantos dos quais tomou conhecimento por todo o mundo e que transformou numa compilação que foi lida, discutida e rechaçada por seus contemporâneos iluministas franceses. O fato é que seu trabalho ganhou o mundo através da literatura em contos, poemas e romances que deram visibilidade à uma das mais poderosas e persistentes criaturas da ficção; da literatura para o cinema foi só uma questão de tempo⁶.

O próximo passo foi o Mestrado com outra busca: a permanência dos vampiros no imaginário cinematográfico e suas modificações, para tanto optei por analisar mais especificamente aqueles que considerei o ponto de virada na narrativa, os filmes *Drácula de Bram Stoker* (1992) dirigido por Francis Ford Coppola e *Entrevista com o vampiro* (1994) dirigido por Neil Jordan. Abordando questões como romantização do monstro, o contexto social das obras e suas metáforas sociais mais óbvias construí a dissertação discutindo a origem de Drácula no século XIX inserido na Inglaterra vitoriana e em plena Revolução Industrial e como Bram Stoker inspirou seu conde transilvano no governante Vlad Tepes que viveu no século XV e responsável por uma série de lendas e mitos na Transilvânia (atual Romênia) até se tornarem o fundamento para um dos seres mais conhecidos mundialmente⁷. Já em *Entrevista com o vampiro* aponte as transformações feitas por Anne Rice que tornaram o vampiro sujeito de sua própria história ao narrar de

⁵ Título original *Traité sur les apparitions des esprits, et sur les vampires, ou les revenans, de Hongrie, de Moravie, e.* – a primeira edição é de 1749, a usada como fonte primária na monografia é a segunda edição que encontrei no site da Biblioteca Gallica em dois tomos que podem ser acessados em: <<https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&rk=193134;0&query=%28gallica%20all%20%22augustin%20calmet%22%29%20and%20dc.relation%20all%20%22cb301873550%22#resultat-id-1>>.

⁶ Para saber mais sobre como o vampiro ganhou o mundo da ficção ler VIEIRA, M. R. Sombras e sangue: as investigações de Don Calmet sobre as aparições de vampiros na história e na Europa do século 18. Ponta Grossa: Estúdio Texto, 2015.

⁷ Vlad Tepes é conhecido em todo o mundo por sua conexão com o *Drácula* de Stoker, porém na Romênia ele é considerado herói por sua política nacionalista que, no século XV tratava de expulsar comerciantes estrangeiros para fortalecer a economia local. De acordo com Florescu McNally (1995) há certo ressentimento com Bram Stoker por ter transformado seu governante num monstro da ficção.

seu ponto de vista os acontecimentos após se tornar imortal. Escrito em 1976, o romance tem uma visível influência das revoluções culturais e contra culturais dos anos 1960 com seus personagens andróginos e seu desdém pelos ritos e símbolos religiosos. Vampiros que vivem em metrópoles ao invés de castelos “assombrados” e fazem parte da vida moderna inseridos na sociedade secularizada, questionando a razão de sua existência, seu lugar no mundo e seu grupo de pertencimento. Finalizei com a ideia de que os filmes são produtos de sua época e trazem os problemas de um mundo globalizado, da insatisfação do consumismo, da ilusão de felicidade plena⁸. O que me traz aqui.

O objetivo dessa tese é analisar de forma detalhada e profunda as várias nuances e camadas da obra filmica *Entrevista com o vampiro* (1994), minha fonte primária e principal. Ao terminar a dissertação de mestrado algumas questões permaneceram me incomodando em relação a ela. E são essas provocações que me proponho a esclarecer. Adaptada pelo cinema em 1994, o romance foi escrito e publicado em 1976, e levou cerca de 20 anos para que um estúdio o produzisse. Várias foram as justificativas para isso e me perguntei o porquê da demora, sendo que as décadas de 1970 a 1990 produziam constantemente filmes sobre o tema.

A questão que guia todas as análises a serem feitas nessa tese diz respeito a forma como *Entrevista com o vampiro* ressignifica o mito cinematográfico do vampiro, modificando sua representação ao mesmo tempo em que o torna uma metáfora para as novas mazelas sociais e físicas do homem pós-moderno, enquanto flerta com novas formas de sensibilidade em relação àquilo que é mal e monstruoso e o que se entende por tal. Uma obra que gira em torno de questões muito contemporâneas: a AIDS, a inadequação social, a vida solitária nas grandes metrópoles, a invisibilidade, a banalização da violência, a romantização da monstruosidade, o narcisismo cultural e o vazio de nossa era. Todos estes temas permeiam o filme, de forma mais pontual que o livro, mostrando a marca autoral de seu diretor, Neil Jordan que também foi o roteirista responsável pela versão final, apesar de não ter sido creditado.

⁸ Para saber mais: VIEIRA, M. R. Sangue e sedução no vampiro dos anos 1990: uma análise das adaptações de “Drácula” e “Entrevista com o vampiro” no cinema. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: <http://tede.udesc.br/tede/2557>

A vida é feita de escolhas, a tese não seria diferente

A primeira decisão a ser tomada foi: como proceder em relação às fontes? Fazer comparação das obras; livro e filme; ou usar somente um deles? Escolhi utilizar a película como fonte primária, o que não significa que exclui a obra literária pois, em alguns momentos terei que voltar a ela para esclarecer sua influência na modificação da imagem do vampiro e da forma como ele é visto pelo espectador/leitor em obras posteriores, além de possibilitar a comparação com o roteiro para a adaptação, primordial para entendermos a visão do diretor. Apesar disso, a intenção aqui é analisar o filme de forma independente, como o que ele é, ou seja, uma outra obra que é diferente de sua geradora em muitos sentidos. Para tanto, adotaremos as ideias de Linda Hutcheon⁹ sobre a adaptação ser “uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica”. Enquanto, na mesma linha, Robert Stam fala o seguinte,

O tropo da adaptação como uma “leitura” do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da “fidelidade”. [...] Adaptações fílmicas caem no contínuo redemoinho de transformações e referências intertextuais, de textos que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação, sem um ponto de origem visível¹⁰.

A própria obra literária *Entrevista com o vampiro* (1976) é, de certa forma, uma adaptação. Anne Rice reinterpreta o vampiro tradicional – aquele do estereótipo cinematográfico ao qual voltaremos mais à frente – que, por sua vez, também foi adaptado do *Drácula* de Bram Stoker (1897), que foi adaptado de outras obras junto a um caldo incontável de lendas e mitos antigos presentes no folclore do Leste Europeu, confirmando assim a ideia de Stam da impossibilidade de chegar à origem o que, além de improdutivo é exaustivo embora, em determinados momentos, seja necessário pontuar algumas questões para complementar informações básicas para o quadro geral¹¹. Ainda sobre adaptações é importante lembrar que aquelas com narrativas que envolvem vampiros são parte de obras que “giram em torno de uma única figura variável, culturalmente

⁹ HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: UFSC, 2013. p. 30.

¹⁰ STAM, R. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 21-22.

¹¹ Para maiores informações sobre os mitos, lendas e casos de vampirismo que tiveram como consequência o despertar desse monstro para a literatura gótica e, depois para o cinema, ver VIEIRA, 2015.

estereotipada e, mesmo assim, adequada retrospectivamente, em termos ideológicos, à adaptação para diferentes tempos e lugares¹²”.

Essa transformação da personagem do vampiro, seja na literatura, seja no cinema pode ser fundamentado no conceito de pós-modernismo nas artes, o que segundo Hutcheon, em obra anterior, caracteriza essa subversão de algo novo a partir de algo que já existe, ou seja, a questão da referência e da intertextualidade que gera a contradição pós-moderna numa mescla de gêneros e convenções literárias e cinematográficas que acompanham as adaptações. Para a autora os textos pós-modernistas contestam as fronteiras de gênero, origem e “princípios como valor, ordem, sentido, controle e identidade que tem construído as premissas básicas do liberalismo burguês¹³”. Conceitos esses caros à modernidade e que são desafiados na obra de Neil Jordan como um todo, que considero dentro dessa perspectiva como um autor-diretor pós-moderno, por mais que isso seja um paradoxo já que é justamente essa contradição que torna a arte, pós-moderna.

O pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia¹⁴.

Alguns autores usam nomenclaturas diferentes. Fredric Jameson em sua obra *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*, por exemplo, usa “capitalismo tardio”. O fato é que o pós-modernismo contestou uma série de narrativas mestras que guiavam historiadores mais tradicionalistas, tão caro a alguns dos autores que o detratam como Eagleton, Jameson, Newman, entre outros. Jameson usa o conceito de pós-modernismo como uma forma de periodização com a intenção de “correlacionar o surgimento de novos aspectos formais na cultura com o surgimento de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica¹⁵”. Em relação à História, a acusação é de que o pós-modernismo é ahistórico e que sua intenção é destruí-la enquanto ciência com a ideia de que a escrita da História é uma ficção e segue os mesmos moldes da literatura como defendem Hayden White, Paul Veyne, Linda Hutcheon, Michel De Certeau e

¹² HUTCHEON, L. op. cit. p. 206.

¹³ HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 31.

¹⁴ *Ibidem*, p. 19.

¹⁵ JAMESON, F. **A virada cultural**: reflexões sobre o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2006. p. 20.

outros. De fato, o que o pós-modernismo coloca é que não se pode conhecer o passado “*verdadeiro*”, o que é usado para reconstruir o passado são os textos e vestígios que permanecem, pois todas as evidências são consideradas como textos.

É simplesmente errada a opinião segundo a qual o pós-modernismo relega a história à ‘lixreira de uma episteme obsoleta, afirmando euforicamente que a história não existe a não ser como texto’. Não se fez com que a história ficasse obsoleta; no entanto ela está sendo repensada – como uma criação humana. E, ao afirmar que a história não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e ‘euforicamente’, que o passado existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos¹⁶.

Essas discussões sobre o pós-modernismo se acirraram com as mobilizações da contracultura dos anos 1960 e o surgimento de novos sujeitos históricos com os movimentos de contestação às relações sociais e políticas existentes com lutas pelos direitos civis e ativismo de negros, mulheres e *gays* que agitaram a sociedade conservadora da Europa e dos Estados Unidos levando aos brados pela volta do conservadorismo pelos governos de Margaret Thatcher e Ronald Reagan na década de 1970, 1980 que abordo ao discutir o cinema de horror nessas décadas. Em outras palavras, o que discutirei mais à frente a respeito da pós-modernidade nas artes diz respeito especificamente ao cinema e em relação à Jordan, como mencionado antes, um diretor-autor com características próprias e pós-modernas que permeiam sua obra.

A década de 1990 foi agitada por uma série de mudanças políticas e econômicas com o fim da Guerra Fria que teve o desmantelamento da União Soviética desencadeando o fim das utopias ideológicas, guerras civis, modificações de territórios e fronteiras e o triunfo do modelo capitalista e a globalização como consequências primárias. Enquanto no plano social e cultural o triunfo do individualismo e das novas formas de relações interpessoais trouxeram outros problemas. Tudo isso num fim de século, inundado por imaginários sobre o fim do milênio e suas profecias de fim de mundo, fim da História e, para completar, a uma epidemia de uma nova doença que ressuscitou medos latentes da peste e do outro. Como a sífilis havia feito no século XIX, a AIDS – uma doença transmissível pelo sangue e pelos fluídos corporais do contato sexual, descoberta e disseminada mundialmente no final dos anos 1980 e com maior intensidade na década de 1990 – envolveu representações sociais que incidiam sobre os comportamentos

¹⁶ HUTCHEON, L. op. cit. p. 34.

considerados impróprios e promíscuos. Após a Revolução Sexual dos anos 1960 houve um recuo das conquistas e direitos nos anos 1990. O que se seguiu foi um retorno ao conservadorismo e uma retomada do imaginário cristão, onde se misturam sexo e pecado. Sendo a doença vista como sinal de licenciosidade e perversão, o doente é culpado de sua condição sofrendo a punição por seus atos. “A vida – o sangue, os fluidos sexuais – é ela o próprio veículo da contaminação¹⁷.”

O vampiro caracteriza-se por uma representação cultural e simbólica baseada na sexualidade, no sangue e na transgressão, e é sua violação das regras do decoro na mistura de tentação e perigo que o tornam sedutor. No beijo do vampiro, conforme Parker¹⁸, as possibilidades eróticas da boca podem estar intimamente ligadas à ideia de práticas sexuais que fogem às regras e regulamentos da vida cotidiana, sendo por isso, mais excitantes. Os prazeres sensuais do paladar são metáforas associadas aos prazeres eróticos e os verbos associados a ele estão cobertos de significados simbólicos. Esta obra cinematográfica traz em seu bojo todas essas questões de maneira sutil – em alguns momentos – e muitas outras que, não só fazem parte do momento e contexto da década em que foi lançado, mas também levantam indagações que permitem que seja visto sob vários prismas, por conta disso o interesse em analisá-lo. Na cultura ocidental, onde a lógica e a razão científica são a base do conhecimento, o vampiro, um ser sobrenatural, evoluiu, se tornando mais do que civilizado, belo, romântico uma metáfora para comportamentos rebeldes, sexualmente divergentes da regra normativa social ou perigosos. Na obra há um rompimento com o modelo tradicional de vampiro, como ser maldito, predominantemente mal e aterrorizante. As fronteiras da moralidade, do maniqueísmo são rompidas. O marginal excluído passa a ser o centro das atenções, é o narrador e sujeito de sua própria história. Mundos diferentes coexistindo num mesmo ambiente, como os vampiros que se movem imperceptíveis entre os humanos¹⁹. O vampiro, principalmente neste período, é além de um monstro, um pária, ou seja, um indivíduo que foi deixado de fora da universalidade dos direitos, ele é uma metáfora que condensa os mais diversos excluídos e marginais como “o intocável indiano, o pária ocidental, a mulher autora, o judeu, o homossexual”²⁰. A figura do pária como excluído

¹⁷ SONTAG, S. **A doença como metáfora/AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 135.

¹⁸ PARKER, R. **A construção da solidariedade: AIDS, sexualidade e política no Brasil**. Rio de Janeiro: Abia, IMS-UERJ, Relume-Dumará, 1994.

¹⁹ JARROT, S. **Le vampire dans la littérature du XIXe au XXe siècle**. Paris: L'Harmattan, 1999. p. 116-117.

²⁰ VARIKAS, E. **A escória do mundo: figuras do pária**. São Paulo: UNESP, 2014. p. 25.

surge junto com o conceito de humanidade da Revolução Francesa, ele é uma metáfora daqueles que são marginalizados, repudiados e desprezados.

Embora tenha mantido as principais estruturas de construção dos vampiros anteriormente desenvolvidos pela literatura, Anne Rice inovou na profundidade subjetiva de seus vampiros e tornou-os sujeitos de sua história, mais do que apenas os monstros a serem caçados em nome da sobrevivência humana. Seus vampiros são um simulacro dos seres humanos em suas inquietações e hesitações, andando pelo mundo mantendo um constante questionamento sobre seu lugar e a finalidade de sua existência.

*As crônicas vampirescas*²¹, série de Anne Rice que inicia com *Entrevista com o vampiro*, como já dissemos foi adaptado para o cinema em 1994. A adaptação foi dirigida por Neil Jordan, cineasta irlandês, que anteriormente havia dirigido *A companhia dos lobos* (1984), *The crying game* (1992) entre outros²². Em *Entrevista* acompanhamos a história de Louis de Pointe du Lac²³, um vampiro de cerca de 200 anos que ao vagar à procura de alimento durante a noite da cidade de São Francisco, se depara com o repórter Daniel Malloy²⁴ que ganha a vida entrevistando pessoas. Imediatamente, Louis decide contar a Malloy sua história do momento em que se tornou um vampiro, transformado por Lestat²⁵ em 1791 quando era um fazendeiro de algodão e senhor de escravos em Nova Orleans. Ao perder a esposa e o filho, Louis se desespera e busca formas de morrer também sendo encontrado pelo vampiro que o transforma prometendo o fim da dor e do pesar para sempre. Entretanto, tarde demais ele descobre que, pelo contrário, sua dor, frustração e amargura só aumentaram. Louis se recusa a matar pessoas para beber seu sangue e busca de todas as formas o entendimento sobre a razão de sua existência. A

²¹ A série *The vampire chronicles* (no original) é composta, até o momento, por cerca de 15 livros que percorrem os últimos 30 anos com os mais diversos vampiros personificados, todos parte do mesmo universo literário, entretanto, apesar do sucesso da adaptação de *Entrevista com o vampiro* em 1994, o segundo filme da série, *A rainha dos condenados* (2002), não teve o mesmo prestígio ou sucesso. Foi considerado um fracasso de bilheteria com um custo de produção de cerca de U\$ 35.000.000 com arrecadação mundial em torno de U\$ 45.000.000. Enquanto *Entrevista com o vampiro* custou aproximadamente U\$ 60.000.000 (em torno de 100 mi em valores atuais) e arrecadou cerca de U\$ 364.000.000 (em torno de 608 mi em valores atuais) no total. Estas informações podem ser verificadas no site www.imdb.com.br. Obviamente, temos conhecimento das questões que envolvem inflação e oscilações financeiras que diferenciam o valor da moeda nos 8 anos que separam os dois filmes, mas usamos essas informações apenas como comparação e, ainda que sejam feitas correções, o excelente desempenho do primeiro é inegável, até mesmo considerado um *cult*.

²² Discutiremos os filmes e a trajetória do diretor Neil Jordan mais à frente.

²³ Interpretado por um jovem Brad Pitt em início de carreira tendo feito filmes mais modestos e com pouco destaque.

²⁴ Interpretado por Christian Slater, na época substituindo River Phoenix falecido antes do início das filmagens.

²⁵ Interpretado por Tom Cruise que já era um astro tendo protagonizado *Negócio Arriscado* (1983), *A Lenda* (1985), *Top Gun* (1986), *Rain Man* (1988), *Nascido em 4 de julho* (1989), *A firma* (1993), entre outros, para citarmos apenas alguns dos maiores sucessos do ator.

intenção do vampiro é contar sua experiência e sua frustração, para isso sua narrativa segue por suas memórias enquanto Malloy grava suas palavras e ouve embevecido e surpreso.

A memória, o tempo, a história são conceitos que seguem entrelaçados durante todo o filme e fazem parte do subtexto da obra. O que somos sem nossas memórias? Poderia ser essa a pergunta principal, visto que, toda a busca de Louis através do tempo é por uma identidade e um lugar no mundo, um sentido para existir e, como nos diz Candau²⁶, memória e identidade estão indissolivelmente ligadas já que a memória é uma reconstrução contínua do passado, e sem lembranças, o sujeito é aniquilado. A memória dá a Louis a ilusão de que seu passado não está totalmente perdido, pois é possível revivê-lo pela lembrança: de Lestat, de Claudia – sua “filha” perdida – que alimenta a ideia de que juntando os fragmentos do que aconteceu em uma nova imagem, esta pode ajudar a suportar a solidão e a angústia do presente, organizando os acontecimentos passados de forma criar um eixo temporal que torne coerente suas lembranças. Esses serão os fios condutores que nos ajudarão a entender a trajetória de Louis de Pointe du Lac: tempo, memória, identidade, trauma.

Quando conta sua história, fazendo um passeio por suas memórias, ele nos leva através de *flashbacks* à New Orleans do século XVIII, à Paris do século XIX e, finalmente retorna aos Estados Unidos no século XX, supondo-se a contemporaneidade de sua entrevista. Com isto vemos uma série de fatos e eventos históricos que se desenrolam como pano de fundo de sua caminhada o nos permite usar o filme, mesmo que seja de ficção sem nunca tido a pretensão de ser histórico, como fonte histórica principal para a História. Reconhecidamente há uma produção histórica envolvida e, para Rosenstone²⁷ o filme, mesmo que seja aquele considerado histórico, não sustenta uma realidade literal, por conta de sua linguagem e seus mecanismos que supõem escolhas e interferências do diretor e da produção. Entretanto, *Entrevista* percorre dois séculos cuja ambientação é recriada para a tela, portanto, é necessário organizar as localizações de objetos, dos mobiliários, as formas de manuseio, de fala, de gestos. Isto faz com que a história representada nos filmes seja uma realidade metafórica.

Filmes nos dão uma imagem tão óbvia do passado – de prédios, paisagens e artefatos – que talvez vejamos o que isso faz com o nosso senso de história. Os filmes certamente nos dão uma noção de como eram usados os objetos comuns.

²⁶ CANDAU, J. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2001. p. 15-17.

²⁷ ROSENSTONE, R. A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

No filme, roupas de época limitam, enfatizam e expressam o movimento do corpo. No filme, ferramentas, utensílios e armas são objetos os quais as pessoas usam ou não, objetos que ajudam a definir seus meios de vida, identidades, vidas e destinos²⁸.

Nisto consiste a importância do cinema como fonte e seu uso, independentemente de ser um filme histórico – o que Rosenstone chama de “drama histórico” – ou simplesmente um filme de ficção. A questão do tratamento das fontes imagéticas levanta questões a algumas décadas entre vários estudiosos, entre eles, Hayden White que cunhou o termo “historiofotia” para tratar destas mesmas fontes. Para ele, a imagem fornece uma evidência mais precisa que o documento escrito, visto que, pode nos fazer ver a cena de forma muito mais precisa que um testemunho. A historiografia de um período com fotos e registros fílmicos é mais precisa que aquela que tem somente registros escritos²⁹.

Ambos os autores são considerados e criticados por muitos como pós-modernistas, termo ainda indigesto para alguns acadêmicos. Principalmente no que concerne a Hayden White e suas reflexões sobre a escrita da história como equivalente a uma ficção literária, a uma construção. Para ele, os fatos históricos não se explicam por si só, para explicá-los o historiador escolhe e utiliza fórmulas narrativas semelhantes às literárias, o que não quer dizer que percam sua legitimidade, apenas que não temos acesso aos fatos tão qual aconteceram, mas os interpretamos, portanto, os narramos e, em alguns pontos supomos que ocorreram daquela por forma levando-se em consideração outros relatos e documentos que apontam determinado caminho³⁰. Michel de Certeau aponta:

No entanto, o “real” representado não corresponde ao real que determina sua produção. Ele esconde, por trás da figuração de um passado, o presente que o organiza. Formulado sem rodeios, o problema é o seguinte: a encenação de uma efetividade (do passado), ou seja, o próprio discurso historiográfico, oculta o sistema social e técnico que a produz, isto é, a instituição profissional. A operação em causa parece ser empreendida com bastante astúcia: o discurso torna-se crível em nome da realidade que, supostamente, ele representa, mas essa aparência autorizada, serve, precisamente, para camuflar a prática que a determina realmente. A representação disfarça a práxis que a organiza³¹.

²⁸ ROSENSTONE, Robert A. Oliver Stone: historiador da América recente. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. São Paulo: UNESP, 2009. p. 398.

²⁹ WHITE, H. Historiography and historiophoty. **The american historical review**, v. 93, n. 5, p. 1193-1199, dez. 1988.

³⁰ ARAUJO, V. L. D. Prefácio. In: MALERBA, J. E. A. **História & narrativa: a ciência e a arte da escrita da histórica**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016. p. 7-14.

³¹ DE CERTEAU, M. **História e psicanálise: entre ciência e ficção**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 49.

Em relação aos filmes, Rosenstone diz ainda que “ficção, invenção, criação – elas marcam todas as tentativas de descrever o passado e dá-lo algum sentido. A questão não é depreciá-las, mas entender como esses elementos ajudam a fazer história³²”. Desta forma, a maneira como pensamos a diferença entre ficção e história é questionável já que, não temos certeza do que ocorreu, nem que nossa visão é a verdade literal dos fatos. “Ver história é colocar carne e osso no passado; mostrar indivíduos vivos em diferentes situações, dramatizar eventos, nos dar pessoas para nos identificarmos, [...]”³³.

Deste modo, o cinema deve ser tratado como fonte histórica pois mesmo filmes de ficção tem ideologias, imaginários, relações de poder, padrões de cultura em suas entrelinhas, padrões estes que são impostos pelas representações culturais espontâneas que determinam referências e momentos, gostos e símbolos e estes são repetidos nos filmes se retroalimentando.

Há também uma representação de uma nova configuração de família, com Louis e Lestat como os dois pais para a criança, representando uma mudança social mais ligada à aceitação dos novos estilos de vida, como a possibilidade da construção de uma família nas ligações homoeróticas que vão se tornando mais comuns ao longo das últimas décadas. Ao tratar no filme de forma sutil as questões ligadas à homossexualidade, a busca da identidade e as alterações sociais da família e dos costumes, o diretor Neil Jordan representou as mudanças que estavam ocorrendo em nossa sociedade do fim do século XX. Além destas questões, a ambientação do filme também é sintomática em seu aspecto metafórico. O filme inicia em San Francisco, cidade considerada refúgio para gays em todo o mundo, onde ocorreu a primeira Parada do Orgulho Gay e uma série de avanços em direitos sociais para a comunidade LGBT nos Estados Unidos, como por exemplo, a aceitação do casamento entre pessoas do mesmo sexo.

Todas essas questões serão tratadas ao longo dos capítulos sendo discutidas de forma mais profunda e completa utilizando como metodologia a análise da obra fílmica em contraposição a outras fontes documentais e jornalísticas, além de comparações com outras obras produzidas na década de 1990 para pontuar alterações narrativas. De forma a facilitar o trabalho de análise plena e leitura das muitas camadas que fazem parte da narrativa, decidimos usar como metodologia de análise a ideia de “segmentação” do

³² ROSENSTONE, R. A. op. cit. p. 399.

³³ *Ibidem*, p. 403.

filme, ou seja, dividi-lo em partes que permitem ver suas disparidades e confluências, como também o desenvolvimento estrutural do enredo, de acordo com Bordwell³⁴.

Parte 1.

São Francisco:

00:00:00 - 00:05:51	É feita a apresentação de Louis e Malloy
---------------------	--

Nova Orleans:

00:05:52 – 00:42:33	A transformação de Louis, os problemas com Lestat, os primeiros questionamentos, o encontro com Cláudia e a convivência entre os três
---------------------	---

Parte 2.

Paris:

01:10:30 01:40:54	O encontro com outros vampiros em Paris e a vingança de Louis após a tragédia no Teatro dos Vampiros
-------------------	--

Parte 3.

São Francisco:

01:40:55 01:53:00	O retorno aos Estados Unidos e o encerramento da entrevista
-------------------	---

No **primeiro capítulo** discutiremos o cinema pós-moderno como conceito estético e sua ideia do fantástico e do horror, gênero do qual faz parte nossa fonte, sem esquecermos que estas categorizações são movediças e intercambiáveis. Atando ainda mais o nó conceitual procuraremos estabelecer que a obra de Neil Jordan pode ser colocada como cinema autoral por conta de temáticas e problemas que permeiam suas obras identificando traços e processos narrativos comuns.

O **segundo capítulo** fará um contexto do cinema de horror focado especificamente nos filmes de vampiro entre as décadas de 1970 e 1990. Dentro desse contexto serão apresentadas – de acordo com critérios de seleção específicos – algumas obras selecionadas para seguir a transformação do vampiro no cinema estadunidense apontando as ressignificações, as rupturas e as permanências desse monstro.

O **terceiro capítulo** se dedicará à análise fílmica em seu conteúdo e forma, apresentando personagens e situações, definições, esmiuçando a visão de mundo de Louis, suas memórias, a construção dos personagens e suas interações; criticando a fonte, as escolhas do diretor e seus procedimentos de produção.

³⁴ BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema**: uma introdução. São Paulo: UNESP, 2013.

O **Quarto capítulo** concluirá com as relações entre o monstro, o vampiro e as doenças. A relação entre o que é tomado como monstruoso; as ligações entre as doenças do sangue, sendo a AIDS nomeadamente por sua importância nos anos citados; os novos afetos relacionados aos doentes e, por fim, a articulação de *Entrevista com o vampiro* com a estigmatização dos portadores de HIV, sendo o vampiro uma metáfora para a doença, a impureza e a contaminação por sua natureza híbrida.

Capítulo 1. Quanto mais sangue, melhor!

“Os filmes de horror se estabelecem dentro e ao redor da morte, dando-lhes um tom adicional porque a morte é o monstro supremo.”
Tobe Hooper, diretor *The Texas Chain Saw Massacre* (1974)

A intenção desse capítulo é discutir o *horror* oriundo da literatura como um gênero que acompanha o cinema ao longo do tempo e com isso mapear algumas das produções e sua categorização através do uso de monstros. Com isso em vista faz-se necessário olhar com um pouco mais de cautela o conceito de monstro e suas variações em Hollywood, as questões que permeiam os filmes de terror, seus subtextos e contextos através das mudanças e metáforas sociais até a década de 1990. Há também a apresentação da obra literária *Entrevista com o vampiro* (1976) e o processo de produção em 1993 através da visão de sua autora Anne Rice. Para finalizar, a discussão e a apresentação do diretor Neil Jordan, suas obras, obsessões e temáticas que o tornam passível de ser considerado um diretor-autor.

1.1 Pequena história do horror

O *horror* – afeto que causa e empresta seu nome para o gênero em que predominam os monstros, como o vampiro –, é derivado do *fantástico*³⁵. De fato, as classificações de gênero no cinema têm como função definir uma forma de organização temática que facilite a orientação do espectador. Para isso são aglutinadas com base em suas narrativas que se encaixam dentro de determinados temas e *clichês*³⁶ que definem a reação instintiva aos estímulos audiovisuais através da memória sensorial. Entretanto é

³⁵ O fantástico surgiu em momento específico do século XVIII no choque da razão com a superstição gerado pelo Iluminismo francês. As discussões levantadas e suscitadas pelos filósofos iluministas questionaram fortemente as crenças no sobrenatural, principalmente em relação ao religioso. Ao colocar a razão como ferramenta para encarar os fenômenos e entendê-los através da ciência, a relação com a religião e a superstição foram completamente modificadas. O homem racional excluiu o desconhecido buscando explicações para o que antes era sobrenatural. O “culto à razão expôs o irracional, o estranho como inofensivo, a excitação com o sobrenatural não desapareceu, mudou-se para o mundo da ficção, [...] através da literatura”. (ROAS, D. 2001, p. 21). O leitor identifica o fantástico através dos paralelos entre o texto e sua realidade que muda conforme o tempo e o espaço. Pois o fantástico é a irrupção do sobrenatural no mundo ordinário, cotidiano, natural.

³⁶ Fórmulas cinematográficas que funcionam e são repetidas constantemente em vários filmes. Um exemplo bem simples? Sótãos e porões são tão usados e com tanta frequência para provocar medo que a reação a eles é instintiva, sempre se espera que algo ruim vá acontecer nesses espaços, porque “a mocinha” ou “o mocinho” indefesos sempre irão até eles para procurar algo ou alguém e serão surpreendidos pelo monstro, pelo assassino, pelo fantasma, etc. É um clichê, ou seja, uma fórmula constantemente repetida.

preciso levar em conta que no cinema as classificações não são rígidas, os gêneros são frequentemente mesclados.

Por outro lado, a presença de monstros nas narrativas atuais não necessariamente significa que seja uma história de horror, contos de fadas também os possuem e o que demarca a diferença entre uns e outros além da reação que causam é o conteúdo da narrativa estabelecida que direciona uma história e modifica a ideia construída de determinados personagens. Autores como Bettelheim e Corso³⁷ informam que as narrativas dos contos de fadas foram contadas, escritas e reescritas várias vezes e possuem inúmeras versões que foram sendo alteradas de contos moralizantes para histórias com príncipes e princesas com finais felizes que conhecemos hoje através de mídias como os Estúdios Disney. Como exemplo, podemos citar a conhecida *Chapeuzinho Vermelho*³⁸ que na compilação de Charles Perrault feita em 1697 finaliza com a menina sendo efetivamente devorada pelo Lobo ou sendo enganada por ele para comer e beber a carne e o sangue da vovó – por quem ele se passava e a quem já havia devorado –, enquanto as versões dos irmãos Grimm acrescentaram um final feliz com a menina e a vovó sendo resgatadas por um lenhador. Nesse contexto, vale mencionar a transformação feita ao longo dos anos a todas as histórias clássicas como Rapunzel, A bela adormecida, A bela e a fera, Branca de Neve e tantas outras pelos estúdios Disney que moldaram o imaginário infantil. Inclusive alterando completamente a dinâmica dos monstros numa paródia tipicamente pós-moderna, em 2012, foi lançada a animação *Hotel Transylvania*, uma produção da Sony Pictures Animation em que Drácula é dono e gerente de um hotel que é frequentado pelos monstros que precisam tirar férias e relaxar em algum lugar longe dos humanos que os estressam. Entre os hóspedes temos a *Múmia*, a criatura *Frankenstein*, o *Lobisomem*, *Quasimodo* etc. Em outras palavras, os monstros que, no cinema, apavoravam os avós, fazem rir e despertam prazer nos netos...

Entretanto nas histórias de horror os humanos ficam apavorados, *horrorizados* com um ser que quebra a ordem natural do cotidiano, um ser extraordinário em um ambiente ordinário, o sobrenatural em meio ao comum. Além do medo, o sentimento causado pelo monstro pode ser de repulsa, esta última ligada também ao choque e a surpresa. Os vampiros contemporâneos, com sua beleza angelical, despertam incomodo, a ameaça é sentida, mas não vista, sua maldade não está na superfície, mas escondida sob a beleza e a sedução da mesma forma que Dorian Gray possui uma beleza exterior que

³⁷ BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

³⁸ Voltarei a ela mais à frente ao discutir o filme de Neil Jordan, *A companhia dos lobos* de 1982.

esconde uma alma grotesca. “Os vampiros são, talvez, os melhores exemplos: seduzem, mas, tanto personagens quanto o público comportam-se como se considerassem essas criaturas intoleravelmente nojentas e apavorantes³⁹.”

A maior de todas as telas⁴⁰, ainda é o cinema, como uma grande janela para um mundo de sonho e imaginação, um mundo em que toda a realidade é suspensa por cerca de 120 minutos. Arte tipicamente moderna, democrática e comercial que nasce como divertimento, o cinema não exige conhecimentos prévios para seu entendimento, concebido com o objetivo de criar mundos imaginários que possibilitam, através de seus efeitos e imagens, uma ilusão de realidade que através da verossimilhança, permite ao espectador se sentir parte daquela ilusão projetada.

Nenhuma outra arte possui uma força de penetração comparável: de todas as máquinas de sonhar inventadas pelo gênio humano, o cinema é não apenas a mais engenhosa, mas provavelmente a de maior performance. Graças a ele, os homens do século XX passaram a viver os territórios do imaginário de uma forma totalmente inédita, através de um dispositivo que dá a ilusão da vida em seu movimento mesmo. Seus sonhos foram projetados, visualizados, como por magia, na tela⁴¹.

Estas palavras traduzem de uma maneira singular o alcance social massivo do cinema e a forma como ele cria modas, gêneros, gostos e se imbrica na sociedade de consumo. A imagem criada para o sanguessuga através do cinema dominou o imaginário do século XX e transformou permanentemente o mito do vampiro, afinal no folclore original ele é um cadáver reanimado, mais próximo dos zumbis que de um nobre aristocrata sedutor. Parte de uma cultura globalizada, os filmes trazem tendências com as quais se mesclam; são obra de um grupo, muitas vezes multicultural que tem suas próprias experiências e histórias além de fazerem parte da história do cinema ao qual são todos ligados em maior ou menor grau.

A relação com o cinema é de troca, só nos afeiçoamos aquilo que nos permite ver o que somos ou pensamos que somos e somente os filmes que de alguma maneira cativam o público emocionalmente permanecem inesquecíveis e passam a ser fruto de discussões e debates em rodas de amigos, cineclubes, grupos de estudos etc. Aqueles que não

³⁹ CARROL, N. **Filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas, SP: Papirus, 1999. p. 246.

⁴⁰ Para Lipovetsky (2009) vivemos cercados por telas: monitores de computadores, smartphones, televisores, sistemas de vigilância, painéis de propaganda. Para onde nos virmos vemos telas, somos dominados por elas em nosso cotidiano.

⁴¹ LIPOVETSKY, G. **A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 301.

despertam qualquer tipo de memória afetiva estão fadados ao fracasso e ao esquecimento. De nada adianta a técnica perfeita na produção e concepção se não despertar o afeto do espectador. Filmes, como toda obra de arte, tem que provocar sentimentos, emoções, boas ou ruins, de tristeza, de angústia, de horror, de carinho, de raiva, de consternação, de choque ou surpresa, mas para ser inesquecível, a história precisa atingir o público ao qual ele se dirige e para isso também é utilizada a máquina publicitária da indústria cinematográfica que molda e atrai seu público.

No início da chamada Era do Estúdio, Hollywood produzia somente os filmes, os espectadores iam por conta própria às salas, por vezes sem sequer saber o que estava em cartaz, o cinema era uma atividade de lazer no seu bairro. Com o advento da televisão, dos aparelhos de vídeo cassete e, mais tarde, os cinemas *multiplex*, os estúdios tornaram-se grandes conglomerados proprietários de salas, distribuidoras e produtoras que investem massivamente em *marketing* tanto quanto na produção para atrair pagantes e fazer gerar lucro e parte dessa investida é preparada quando é decidido pela produção de uma determinada película. Assim que se define o que será produzido, as ações de publicidade já são definidas, os cartazes, os anúncios e os *trailers* já começam a circular para determinados grupos pré-definidos de acordo com a obra. Edward Epstein diz que, em 2002, o investimento em publicidade, nos grandes estúdios, foi praticamente o mesmo valor gasto na produção.

A mensagem publicitária de um filme tem que motivar o público a sair de casa, percorrer uma boa distância até o cinema – a média nacional, nos Estados Unidos, era de vinte e quatro quilômetros, em 2002 – e, chegando lá, selecionar, dentre todas as concorrentes, uma oferta específica. [...] O estúdio inicia suas ações de marketing assim que o projeto recebe o sinal verde. O departamento marketing geralmente designa uma força-tarefa para supervisionar a criação de um público para esse filme que ainda não existe. [...] A preparação do campo de batalha muitas vezes requer que se desenvolva no público algum nível de consciência, ainda que vaga, acerca do título do filme ou de seus astros, muito antes de se lançar a campanha de publicidade paga⁴².

Nessas condições são colocadas em pauta questões como a escolha do elenco que, geralmente, são escolhidos conforme o tamanho do projeto e a perspectiva de lucro esperado, os atores que farão parte do filme. Em *Entrevista com o vampiro* (1994), por exemplo, com a intenção de atrair espectadores, foram escalados atores que já eram conhecidos e considerados como sucesso como Tom Cruise, Brad Pitt, Antonio Banderas

⁴² EPSTEIN, E. J. **O grande filme**: dinheiro e poder em Hollywood. São Paulo: Summus, 2008. p. 182-183.

e Christian Slater, apostando não somente nas emoções, mas antes delas, do que faria o público procurar as salas de cinema e pagar o ingresso.

A que se considerar também a especificidade do cinema comercial que, mais do que o escapismo de que alguns o acusam, é responsável por representar em suas histórias as ansiedades sociais de determinados momentos traduzidos em seus monstros e personagens, em seus roteiros e suas narrativas, na forma como definem seus ambientes e seus contextos. A partir dos anos 1990 com a globalização de que nos fala Lipovetsky⁴³ os filmes de diversas nacionalidades, como os asiáticos com seu terror voltado à espíritos e assombrações vingativas dominaram Hollywood sendo distribuídos ao redor do globo. Há também diversos diretores que usaram momentos específicos de sua história nacional como pano de fundo para produções reconhecidas pelo público e pela crítica, para dar apenas um exemplo mais recente, podemos mencionar o mexicano Guillermo Del Toro⁴⁴ que ficou conhecido pelo sucesso *Cronos*⁴⁵ (1993) que mostra uma forma inusitada de vampiro e o *A espinha do diabo*⁴⁶ (2001) que trata de um fantasma que assombra um orfanato na Espanha pós guerra civil em que a maior ameaça se traduz nos humanos que vivem no orfanato, não naquele fantasma. Del Toro retorna ao tema do vampiro com a



Figura 1. Em *The Strain* o vampiro é uma figura animalesca, ao invés de presas tem uma espécie de apêndice que suga, como uma verdadeira sanguessuga. Enquanto em *Cronos*, o vampiro é um dispositivo eletrônico que se parece com um escaravelho. Em ambos Del Toro demonstra imaginação na caracterização de seus vampiros.

⁴³ LIPOVETSKY, G. 2009, passim.

⁴⁴ Guillermo Del Toro é cineasta, roteirista e produtor. Tem uma longa lista de filmes voltados para o horror e o fantástico, entre eles *Cronos* (1993), *A espinha do diabo* (2001), *Blade II* (2002), *O labirinto do fauno* (2006), *A colina escarlate* (2015) e *A forma da água* (2017) que lhe rendeu 4 Oscar: Melhor filme, Melhor diretor, Melhor trilha sonora e Melhor direção de arte.

⁴⁵ Título original: *Cronos*. Direção: Guillermo del Toro. México: CNCAIMC; Fondo de fomento a la calidad cinematográfica; Grupo del Toro, 1993. 1 DVD (94 min), color.

⁴⁶ Título original: *El espinazo del diablo*. Direção: Guillermo del Toro. Espanha; México: El deseo; Tequila Gang; Sogepaq. 2001. 1 DVD (106 min), color.

adaptação literária da *Trilogia da Escuridão* para uma série televisiva, *The Strain*⁴⁷ (2014-2017), que escreve em parceria com Chuck Hogan, retratando um vampiro bem diferente do convencional.

Uma boa discussão das questões que envolvem o horror pode ser tomada a partir da obra de Noël Carrol⁴⁸ organizada em torno de duas questões centrais que definem o que o autor chama de “paradoxos do coração”, ou seja, o medo gerado por aquilo que conscientemente sabemos que não existe e a fascinação por emoções que são desagradáveis. Questionamento válido na percepção que o cinema, muito cedo, descobriu que assustar o público era uma forma eficaz de entretenimento.

Há teorias que colocam Georges Méliès⁴⁹ como pai do horror no cinema com mais de uma centena de curtas que tinham como intenção “assustar com efeitos especiais fantasmagóricos e criaturas monstruosas⁵⁰”. Há um filme de Méliès, *Le Manoir du diable* de 1896 que inicia com um morcego se transformando em Mefistófoles⁵¹ que ao final, depois de toda sorte de aparições e efeitos, é repellido com uma cruz. Há várias interpretações desse curta, inclusive que pode ser tomado como uma primeira ideia de representar o vampiro, personagem frequente na nova arte. Lembremos que o romance *Drácula* foi publicado em 1897, dois anos após a primeira exibição do cinematógrafo. Decerto a ligação entre vampiros e cinema reside nisso, a aspiração de ambos pela eternidade, conexão iniciada com o nascimento do último permitindo a consagração do primeiro. Inclusive, em uma de suas muitas referências e homenagens ao cinema feitas em *Drácula de Bram Stoker*⁵² (1992), o diretor Francis Ford Coppola filmou com uma

⁴⁷ Título original: *The Strain*. Direção: vários. Criação: Guillermo del Toro; Chuck Hogan: FX, 2014-2017. 43 min, color.

⁴⁸ CARROL, N. 1999, passim.

⁴⁹ George Méliès, um ilusionista francês de sucesso, assistiu à primeira exibição do Cinematógrafo em 1895, ficou encantado com o invento e passou a filmar cenas cotidianas. Em pouco tempo, desenvolveu técnicas de trucagem e montagem, passou a filmar narrativas fantásticas usando cenários teatrais, truques e trajes artificiais, tornando o cinema uma arte de ilusão e divertimento, além de uma forma de contar ficções sendo por isso considerado o precursor dos efeitos especiais. Montou o primeiro estúdio de cinema europeu e foi inspiração para os cineastas posteriores. Sua importância foi reconhecida por diretores como D. W. Griffith e Charles Chaplin, de acordo com o *site* dedicado à vida e obra deste cineasta: <www.melies.eu/bio.html>.

⁵⁰ MELO, M. B. M. D. **Autópsias do horror**: a personagem de terror no Brasil. São Paulo: LCTE Editora; FAPESP, 2011. p. 30.

⁵¹ Mefistófoles é um personagem ficcional de várias culturas, sendo que, em algumas é a representação do próprio Diabo. Sua aparição mais famosa é na peça teatral de Goethe escrita no século XIX, *Fausto*.

⁵² Título original: *Bram Stoker's Dracula*. Direção: Francis Ford Coppola. EUA: American Zoetrope; Columbia Pictures Corp., 1992. 1 DVD (127 min.), color.

câmera Pathè⁵³ a sequência em que Drácula caminha pelas ruas de Londres, enquanto um garoto vendendo jornais chama a atenção dos transeuntes para uma matéria que insta todos a conhecerem o cinematógrafo. Ao forjar um encontro acidental com Mina, o conde lhe pede informações sobre como ver de perto a “nova maravilha do mundo civilizado”, ao que ela retruca respondendo que se ele “quiser cultura que procure um museu” – referência também a forma como o novo aparato era visto pela burguesia; um divertimento de feira para o populacho.

Sentir horror e medo, como bem explicitado por Carrol⁵⁴ nos traz a um paradoxo, o odiamos no mundo real, mas apreciamos vê-lo no mundo da ficção, descoberta que muito cedo, fizeram os primeiros cineastas que buscaram na literatura, a fonte para as ideias a serem adaptadas, pois personagens como vampiros, lobisomens, múmias, a criatura de Frankenstein, são conhecidos e reconhecidos até mesmo por quem não aprecia o gênero. As adaptações numerosas de romances como *Drácula* (1897), *O médico e o*

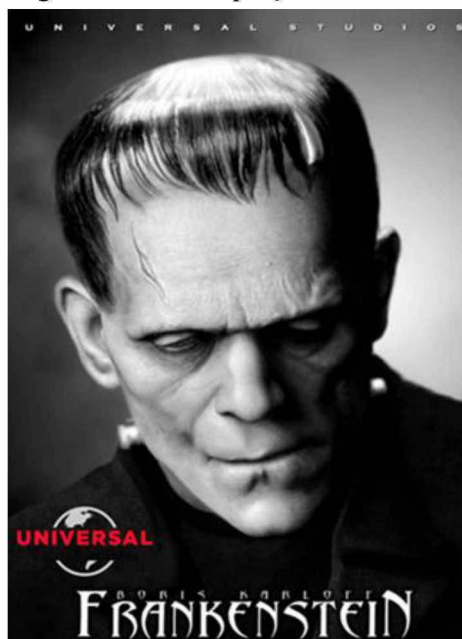


Figura 2. O filme é baseado na obra de Mary Shelley e o aspecto assustador do monstro chocou o público do período.

monstro (1886), *Frankenstein* (1818) e o uso constante de seus personagens como inspiração para outros tantos, servem como exemplo disso.

Frankenstein, foi adaptado pela primeira vez em 1910, no formato curta-metragem dirigido por J. Searle Dawley, produzido por Thomas Edison e distribuído pela Edison Manufacturing Company. A produção teria impressionado os espectadores a ponto de ser banido das salas de exibição por seu monstro horripilante e assustador.

Houve uma nova adaptação *Frankenstein*⁵⁵ em 1931 pela Universal Studios tendo Boris Karloff como a criatura que popularizou sua imagem: gigantesco, com marcas de suturas e algo como

rolhas saindo do pescoço. A caracterização de Karloff ficou automaticamente associada ao imaginário sobre o personagem em centenas de outras representações.

⁵³Câmera usada durante muitos anos para o cinema mudo, sem filtros e com manivela. Filmava em 35 mm. Num documentário que consta na edição comemorativa aos 20 anos do filme, o próprio Coppola comenta a ideia de homenagear o livro e o cinema que nasceram praticamente ao mesmo tempo e o motivo do uso da câmera Pathè com a intenção de mostrar como eram os primeiros filmes exibidos no cinematógrafo.

⁵⁴CARROL, N. op. cit., p. 21-42.

⁵⁵ Título original: Frankenstein. Direção: James Whale. EUA: Univesal Pictures, 1931. 1 DVD (70 min), p&b.

Em relação ao vampiro a primeira adaptação claramente intencional é *Nosferatu*⁵⁶, o primeiro filme baseado no livro *Drácula de Bram Stoker*⁵⁷. Produzido pela Prana-Film e com direção de Friederich Wilhelm Murnau, o roteiro de Henrik Galee alterou o título; o local da ação para Wisbourg, na Alemanha ao invés de Londres, na Inglaterra; os nomes dos personagens principais e a aparência do vampiro como forma de burlar a aquisição dos direitos autorais. No livro de Stoker, o personagem é descrito como um velho de cabelo e longo bigode branco, lábios vermelhos e dentes brancos e afiados. Murnau fez seu Conde Orlock – interpretado pelo ator Max Schreck – uma criatura assustadora, com dentes como os de um rato, longas garras afiadas, orelhas pontudas e olhos sombrios. Foi produzido e lançado em 1922 numa Alemanha que sofria as sanções dos vencedores após sua derrota na Primeira Guerra Mundial imposta pelo Tratado de Versailles. A película faz parte do movimento artístico e cinematográfico que ficou conhecido como “expressionismo alemão” que usava locações reais, sombras exageradas, iluminação de alto contraste e ângulos oblíquos, além da atmosfera sombria para causar sensação de mal-estar. “Murnau usou a iluminação *chiaroscuro* em *Nosferatu* para estabelecer contrastes entre luz e trevas, natural e sobrenatural, racional e irracional⁵⁸”. As obras produzidas neste período ficaram notórias por serem uma expressão dos sentimentos dos produtores que encontraram eco na população angustiada por uma nação em crise cultural, econômica e política.

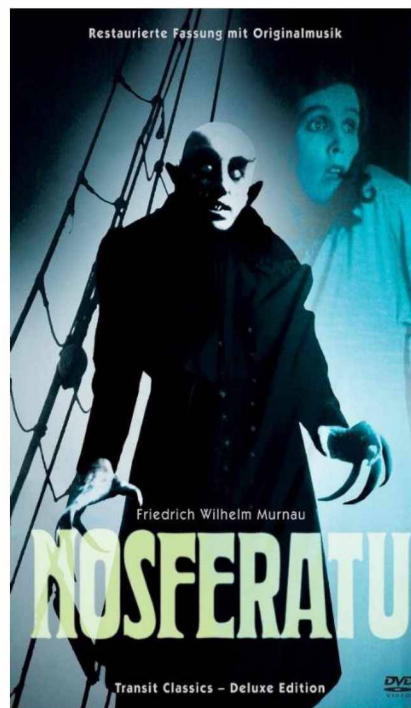


Figura 3. Com pressas na frente, longas unhas de predador, olhos proeminentes e orelhas pontiagudas, o vampiro de Murnau é assustador, parece um rato e como tal espalha doença e morte.

⁵⁶ Título original: *Nosferatu, eine symphonie de garuens*. Direção: Fredrich W. Murnau. Alemanha: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal; Prana Film GmbH, 1922. 1 DVD (94 min), p&b.

⁵⁷ O filme foi lançado em Berlim em março de 1922. Um folheto publicitário chegou às mãos de Florence Stoker, viúva de Bram Stoker que solicitou a Sociedade Britânica de Autores a destruição do filme e das cópias. A razão é que a Prana-Film, produtora alemã baseou a história no livro de Stoker, mas não solicitou permissão para usá-lo. O processo durou anos, porém a viúva de Stoker ganhou. Somente após sua morte no final dos anos 30 algumas cópias, que estavam nos Estados Unidos com o título *Nosferatu the vampire*, passaram a ser exibidas. O filme teve uma refilmagem em 1979 sob a direção de Werner Herzog com o título de *Nosferatu, Phantom der Nacht*.

⁵⁸ BERGAN, R. *...ismos para entender o cinema*. São Paulo: Globo, 2010. p. 26.

Apesar de ser considerado um filme clássico, *Nosferatu* não contribuiu para a disseminação do não morto no cinema. Isso foi conseguido por *Drácula*⁵⁹, de Tod Browning, lançado em 1931 com o ator Bela Lugosi como o conde. A Universal Pictures comprou os direitos de filmagem da obra, tornando-o a primeira adaptação oficial do romance de Bram Stoker. O marco do vampiro no cinema e o primeiro do cinema sonoro, *Nosferatu* (1922) era silencioso. Bela Lugosi, com forte sotaque húngaro, que o caracterizou como um estrangeiro⁶⁰ e vestido com roupa de gala e uma capa preta – figurino usado na peça de teatro⁶¹ na qual o filme foi inspirado –, criou a imagem definitiva do conde nas telas, se tornando um estereótipo para todas as outras obras baseadas em *Drácula*. Lugosi acrescentou o erotismo do vampiro, sua sedução e sua mordida sendo uma metáfora para o ato sexual que não podia ser representado devido a uma série de códigos de moral e conduta como o Código Hays⁶², criado nos anos 1930 devido a uma série de escândalos envolvendo atores e cenas consideradas impróprias, como sexo e nudez nos filmes dos anos 1920, que também impôs restrições a outras mídias de interesse juvenil⁶³. A censura obrigava os filmes a passarem por uma revisão antes da distribuição para que fossem julgadas cenas com muita violência ou sexo, o que “[...] obrigou os estúdios a desenvolver técnicas de ambiguidade em suas representações, especialmente de assuntos sexuais. Os espectadores mais ‘sofisticados’, familiarizados com as convenções de representação, aprenderam a imaginar os atos de conduta imprópria, [...]”⁶⁴ que haviam sido excluídos. O diretor Tod Browning dirigiu logo depois

⁵⁹ Título original: *Dracula*. Direção: Tod Browning. EUA: Universal Pictures, 1931. 1 DVD (75 min.), p&b.

⁶⁰ No romance, quando *Drácula* comenta que precisa aprender a falar inglês corretamente, pois só conhece o idioma dos livros, Jonathan retruca: “Mas conde – disse eu – o, senhor compreende e fala o inglês com perfeição! [...] Na verdade o senhor tem uma pronúncia excelente – disse eu.” Ou seja, sem vestígios do sotaque carregado de Lugosi. SHELLEY, M.; STOKER, B.; STEVENSON, R. L. **Frankenstein; Drácula; O médico e o monstro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p. 249. (Trata-se de uma edição conjunta das obras).

⁶¹ A peça, escrita pelo ator e dramaturgo Hamilton Deane, foi a primeira adaptação autorizada do romance de Stoker e após turnê pela Inglaterra, estreou em Nova Iorque, na Broadway em outubro de 1927, no Fulton Theatre tendo Bela Lugosi como *Drácula*. O roteiro de Deane serviu como base para o filme de Tod Browning no ano de 1931, nele Lugosi repetiu o papel sendo o primeiro a encarnar o vampiro no cinema falado.

⁶² Além do cinema, também outras mídias foram controladas. A partir de 1954, sob o governo de Joseph McCarthy e sua campanha de perseguição aos comunistas e simpatizantes, foi criado o Subcomitê Senatorial Sobre a Delinquência Juvenil responsável pela correção dos comportamentos rebeldes dos jovens. Uma das formas de censura foram implementadas às revistas em quadrinhos e para evitar punições as editoras se comprometeram a elaborar um código em que os criminosos deveriam ser sempre punidos; os monstros destruídos e, o amor romântico, por sua vez, sempre culminaria na sacralidade do casamento.

⁶³ TOTA, A. P. **Os americanos**. São Paulo: Contexto, 2013. p. 197.

⁶⁴ MATTOS, A. C. G. **Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. p. 92.

o filme *Monstros*⁶⁵ (1932) em que chocou usando artistas de circo, além de deficientes físicos e portadores de má formação reais, causando polêmica ao questionar quem eram de fato os “monstros” em uma temática fortemente social que escancarou o preconceito. Como resultado foi banido em alguns países. *Monstros* trouxe as deformidades do corpo que, até o final do século XIX eram atrações de feiras que as normatizavam, para o cinema num momento em que o público já começava a se desinteressar pela visão das diferenças e deficiências físicas nos parques de diversão. Tod Browning, antes de se tornar diretor em Hollywood, fazia parte do circo e levou para seus filmes sua experiência circense, horrorizando estúdio, os atores e o público com seu filme que apresentava “monstros” reais.

Freaks, filme inclassificável, acontecimento singular na história do cinema, rompe de fato radicalmente com o horror tranquilizante das convenções dos filmes de terror. Mas é muito outra coisa ainda: um marco essencial na história das representações do corpo anormal, um limiar na genealogia das percepções da deformidade humana. [...] A lição do filme parece em sintonia com a mutação das sensibilidades que lhe é contemporânea: a beleza física pode dissimular uma feiura moral, e a deformidade do corpo abrigar sentimentos humanos⁶⁶.

A obra enterrou a carreira de Tod Browning que foi criticado e censurado com horror por público e críticos que consideravam que já não era mais possível permitir a espetacularização das deformidades físicas para deleite e prazer *voyeurista*, esses casos só deveriam ser vistos e analisados pelos médicos com um olhar e análise científicos.

O período entre os anos 1930 e 1950 foi dominado pelos filmes da Universal Studios em Hollywood, California, que ficou conhecida como a “casa do horror” e durante essas três décadas o estúdio, sob o selo *Universal Classic Monsters* produziu dezenas de filmes assustadores como *O fantasma da Ópera* (1925); *Drácula* (1931); *Frankenstein* (1931); *A múmia* (1932); *O homem invisível* (1933) entre tantos outros que seguem até a atualidade sendo reinventados e readaptados⁶⁷. Porém, por volta da década de 1950 os filmes passaram lentamente de filmes de terror para comédia, parodiando e

⁶⁵ Título original: *Freaks*. Direção: Tod Browning. EUA: Metro-Goldwing-Mayer, 1932. (64 min), p&b. O filme conta a história de Cleópatra, uma trapezista que se relaciona com o Hercules e juntos arquitetam um plano para que ela case com Hans, um anão, herdeiro de uma fortuna. Porém os demais integrantes do circo percebem a manobra e planejam uma vingança.

⁶⁶ COURTINE, J.-J. O corpo anormal: história e antropologia da deformidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. **História do corpo**: as mutações do olhar. O século XX. Petrópolis, RJ: Vozes, v. 3, 2011, p. 253-340.

⁶⁷ Recentemente a *Universal Studios* tentou “ressuscitar” sua franquia *Universal Classic Monsters* investindo em *remakes* de seus sucessos dos anos 30 e 40. *Dracula Untold* (2014); *The mummy* (2017); *The invisible man* (2020), mas sem o retorno esperado.

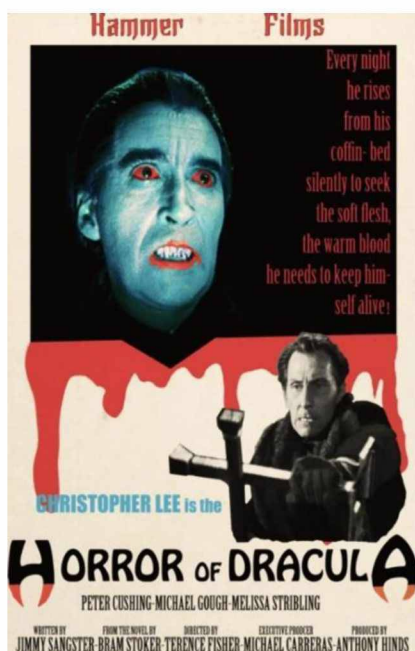


Figura 4.0 que diferencia o vampiro de Lee é a cor, agora o público pode ver o sangue nas presas, nos olhos injetados do vampiro em *technicolor*.

desvalorizando seus monstros numa tentativa de manter o público que havia perdido o interesse em filmes daquele gênero, afinal, nenhuma ficção imaginada por qualquer cineasta se comparava aos horrores reais da Segunda Grande Guerra. Com isso, os monstros foram pouco a pouco perdendo sua influência. Com a Guerra Fria iniciada como desdobramento da Grande Guerra, o espaço vazio foi preenchido pelos alienígenas, mutantes criados pela radiação ou comunistas, que eram muito mais assustadores que vampiros, lobisomens, múmias ou assombrações⁶⁸.

A casa do horror foi transferida para o Reino Unido com a compra dos direitos de filmagem de *Drácula*, *Frankenstein* e outros pela *Hammer Films*. A

partir daí uma nova safra de adaptações surgiria tendo Christopher Lee como Drácula. *O vampiro da noite*⁶⁹ (1958), dirigido por Terence Fisher trazia Dracula em *technicolor* com presas aparentes e olhos vermelhos, a produção traz o sangue em abundância e em cores, o que chocou a audiência. O crítico Vincent Canby publicou sobre o filme:

Hammer Films, a mesma produtora britânica que no ano passado restaurou *Frankenstein* de Mary Shelley a seu lugar de direito na câmara dos horrores do cinema, agora trouxe com ainda mais sucesso, o avô de todos os vampiros, Conde Drácula. É assustadoramente realista nos detalhes (e, às vezes, tão sangrento quanto o permitido pela lei). A produção é de primeira qualidade, incluindo as locações, figurinos, cor e efeitos especiais⁷⁰.

A *Hammer Films* entrou em decadência no final dos anos 1970 quando esgotou todas as possibilidades de exploração de seus monstros, principalmente de Drácula que, lentamente foi perdendo a qualidade e o interesse do público até que o próprio Christopher

⁶⁸ NAZÁRIO, L. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

⁶⁹ Título original: *Dracula* ou *Horror of Dracula*. Direção: Terence Fisher. Reino Unido, 1958. 1 DVD, (82 min.), color.

⁷⁰ CANBY, V. *Horror of Dracula*. *Motion Picture Daily*, New York, p. 4, 6 may 1958. Disponível em: <Motion Picture Daily (Apr-Jun 1958) : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive>. Acesso em: mar. 2021. Tradução nossa. Texto original: "Hammer Films, the same British production unit which last year restored Mary Shelley's *Frankenstein* to its rightful place in the screen's chamber of horrors, has now even more successfully brought back the granddaddy of all vampires, Count Dracula. It's chillingly realistic in detail (and at times as gory as the law allows). The physical production is first rate, including the settings, costumes, Eastman Color photography and special effects."

Lee abandonou o personagem, encerrando definitivamente uma série de 7 filmes entre 1958 e 1974.

*A Dança dos vampiros*⁷¹ (1967) dirigido por Roman Polanski é uma comédia que parodia os filmes anteriores sobre o não morto e seus caçadores, mas com humor ácido e inteligente. Cultuado por sua visão irreverente do sanguessuga, que traz como caçador de vampiros uma caricatura de Van Helsing, o atrapalhado professor Abronsius e Alfred, seu covarde e igualmente atrapalhado aprendiz. Enquanto tentam destruir o vampiro, que zomba quando o professor Abronsius lhe mostra um crucifixo – o conde é judeu portanto, não é repellido por símbolos cristãos –; os caçadores se perdem no castelo tendo experiências diferentes, mas igualmente

cômicas. Alfred encontra o filho do vampiro que é *gay* e tenta de toda forma seduzi-lo para vampirizá-lo. Enquanto isso ocorre uma festa em que todos as gerações de vampiros da família erguem-se de seus túmulos para participar de um baile, daí o título original. Ao final, tentando salvar a indefesa Sarah Shagal (Sharon Tate) e o medroso Alfred (Roman Polanski), o atrapalhado Abronsius (Jack MacGowran) acaba por levar os dois vampirizados para a Inglaterra. O resultado é imaginado e pessimista, pois a tentativa de salvar o mundo acabará por causar sua destruição com a disseminação do vampirismo. Ao fazer a distribuição a *Warner* modificou o título – para indignação do diretor – para *The fearless vampire killers* ou *Pardon me, but your teeth are in my neck* explicitando a veia cômica e de paródia da produção, além de fazer a abertura com os créditos em animação.

Roman Polanski firmaria seu caminho em Hollywood com *O bebê de Rosemary* (1968) que inaugurou um subgênero que se tornou bastante famoso na década, o “horror de família” que traz os problemas e transformações na família nuclear afetada pelas contestações das revoluções culturais dos anos 1960, de acordo com Carrol, o



Figura 5. A veia cômica se apresenta já na arte de divulgação do filme.

⁷¹ Título original: *Dance of the vampires* ou *The fearless vampire killers*. Direção: Roman Polanski. Reino Unido, Polônia, 1967. 1 DVD (108 min), color.

[...] subgênero do horror de família um subgênero que, em literatura, deu início ao ciclo com obras como *A inocente face do terror*, de Tryon, *O bebê de Rosemary*, de Levin, e, o que é da maior significação, *O exorcista*, de Blatty, cuja versão cinematográfica também inaugurou o ciclo de filmes que, por sua vez, gerou epíclis como as séries *A profecia* e *It's alive*. Outros subgêneros atuais também exploram os medos predominantes da cultura, que não raro são de natureza médica: a iconografia do câncer, via deterioração física gráfica; o medo de doenças sexualmente transmissíveis; o medo da tecnologia médica; medos de intoxicação etc.⁷².

Muito já foi dito sobre a importância do cinema como fonte para a História por conta de seus contextos, seus ditos e seus silêncios nas narrativas, nos roteiros que demonstram as ansiedades e angústias das sociedades que os produziram. O que talvez seja até mais visível nas obras de horror que traduzem os medos conscientes ou inconscientes que espreitam em todas as sociedades, em cada período sendo traduzidos por suas produções. O horror e seus personagens característicos são cíclicos, predominando em fases de mal-estar e tensão social que geram uma maior atração, embora mantenha um público cativo e aficionado pelo gênero em qualquer época.

De maneira resumida, os anos 1950 e 1960 viveram a paranoia pós-guerra, nos Estados Unidos e países alinhados, com o medo do “Outro” encarnado no inimigo comunista da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas⁷³ e das consequências das bombas atômicas representadas nos alienígenas que invadiam a Terra – leia-se, os Estados Unidos da América –, formigas, aranhas, gorilas e todo tipo de monstro mutante transformado pela radiação; os anos 1970 traziam o monstro dentro do ambiente doméstico, familiar, numa alusão às mudanças da contracultura e suas contestações ao modelo conservador da sociedade e da família. Os anos 1980 tiveram um novo ciclo do horror em filmes icônicos que ainda influenciam os sucessores, resultado da era Reagan⁷⁴ marcada por atitudes e discursos voltados ao militarismo, ao populismo, a exaltação do individualismo e um ativismo conservador radical com uma visão maniqueísta do “nós” contra “eles”, afinal o inimigo é mal e somente com a violência pode ser destruído para manter o “sonho americano” de liberdade e oportunidade.

⁷² CARROL, N. op. cit., p. 293.

⁷³ Esse medo do comunismo foi tão bem construído pelas sociedades capitalistas que, ainda hoje, o fantasma do comunismo – morto com o fim da URSS – ainda é usado pelos discursos populistas de extrema-direita.

⁷⁴ Período de governo de Ronald Wilson Reagan, nos Estados Unidos, entre 1981 a 1989. Ator por quase três décadas, Reagan se filiou ao Partido Democrata e depois, em 1962, mudou-se para o Partido Republicano. Empenhou-se em destruir o fantasma do comunismo e associava a União Soviética à “império do mal”. No famoso discurso na Alemanha em 1987 dirigiu-se à Mikhail Gorbachev, líder da União Soviética exigindo a ele que derrubasse o muro (de Berlim) que acabou sendo derrubado por conta do colapso da União Soviética em novembro de 1989.

Essa ideologia, para além da guerra e temáticas afins muito populares nos cinemas e distribuída mundialmente⁷⁵ também estava presente no horror solidificando as ansiedades da classe média por seu futuro em um momento de crise econômica e abalo à estrutura familiar patriarcal. Filmes como *Terror em Amityville*⁷⁶ (1979) e *Poltergeist: o fenômeno*⁷⁷ (1982), por exemplo, têm subtextos com alegorias à crise econômica através da casa comprada por um valor irrisório, justamente o que a família tem condições de pagar, contudo após algum tempo, o sonho vira pesadelo com assombrações, possessões demoníacas e toda sorte de eventos inexplicáveis. Nesse momento, descobre-se que a casa é amaldiçoada ou foi construída em cima de um cemitério ou qualquer coisa que o valha por conta da especulação e da ganância imobiliária.

Esse também é o momento dos filmes *slashers* ou de assassinos seriais que geram



Figura 6. O principal objetivo desses filmes de horror do final dos anos 1970 e início dos 80 é reafirmar as virtudes da norma. Afinal, coisas desagradáveis acontecem a quem se aventura pelo proibido, quebrando as regras da sociedade conservadora, principalmente os jovens que cedem a seus impulsos sexuais.

uma sequência infundável. *Halloween: a noite do terror*⁷⁸ (1978) tem em Michael Meyers, que persegue a todos com uma grande faca de cozinha, usando uma máscara genérica, um assassino serial que, após fugir de um hospital psiquiátrico onde passou os últimos anos, volta a sua cidade natal para continuar a matança. *Sexta-feira 13*⁷⁹ (1980) conta a

⁷⁵ Basta dar uma espiada rápida nos grandes sucessos da década: *Rambo* (1982) e suas sequências – aliás uma lançada recentemente –, *Top Gun* (1986) também com uma sequência programada para lançamento em breve; *Águia de aço* (1986) e suas sequências entre outros.

⁷⁶ Título original: *The Amityville horror*. Direção: Stuart Rosenberg. EUA: American International Pictures, Cinema 77, Professional Films, 1979. 1 DVD (117 min.), color.

⁷⁷ Título original: *Poltergeist*. Direção: Tobe Hooper. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, SLM Production Group, 1982. 1 DVD (114 min), color.

⁷⁸ Título original: *Halloween*. Direção: John Carpenter. EUA: Compass International Pictures, Falcon International Productions, 1978. 1 DVD (91 min), color.

⁷⁹ Título original: *Friday the 13th*. Direção: Sean S. Cunningham. EUA: Paramount Pictures, Georgetown Productions Inc., Sean S. Cunningham Films, 1980. 1 DVD (95 min), color.

história de Jason Voorhees, um garoto desprezado e perseguido que se afoga em Crystal Lake, e retorna como um assassino serial em busca de vingança. E, por fim, apenas para citar os mais conhecidos que tiveram inúmeras sequências, *A hora do pesadelo*⁸⁰ (1984) em que Freddy Kruger, acusado de molestar crianças é queimado vivo pelos moradores da Elm Street. Como vingança, invade os pesadelos de um grupo de jovens – filhos de seus assassinos – para matá-los durante o sono.

O que esses filmes têm em comum? Todos são assassinos de adolescentes que contestando seus pais ou autoridades, vão para locais isolados e são mortos, normalmente quando estão fazendo sexo, bebendo ou usando drogas e estão “distraídos”. A mensagem não poderia ser mais clara: obedeçam à família, sejam castos e mantenham-se no “bom caminho” da tradição, afinal, os sobreviventes; aqueles que escapam ao assassino; são sempre os castos, puros e ingênuos. É um alerta reforçando o moralismo da sociedade conservadora. Algumas dessas características dos filmes de horror permanecem nos anos 1990 tendo algumas modificações por conta do maior impacto da ideia do pós-modernismo que grassa nas artes, como discutido anteriormente. Pucci Jr. diz que a caracterização do cinema, enquanto arte pós-moderna é algo que vem ocorrendo desde os anos 1980, sem muito consenso,

Por outro lado, a mesma designação foi também atribuída a filmes que desconcertavam a crítica, [...] desafiavam as categorias cinematográficas: clássica, modernista, vanguardista, expressionista, surrealista – nenhuma delas parecia dar conta de suas especificidades. Aqui se considera que esta é a mais interessante aplicação de pós-modernismo ao cinema: designar o que foge às classificações tradicionais da teoria⁸¹.

No mesmo sentido, Linda Hutcheon diz que a arte pós-moderna é feita de paradoxos e de contradições, ela não é uma passagem de época, nem uma contestação ao modernismo, ela é híbrida, ao mesmo tempo em que evoca, ataca e questiona “de maneira deliberada, princípios como valor, ordem, sentido, controle de identidade [...] que tem constituído as premissas do liberalismo burguês⁸²” em seu projeto iluminista. O cinema pós-moderno não nega a cultura de massas, não cria uma divisão absoluta entre arte de elite e arte popular. Ao aceitar o conceito de pós-moderno para o cinema, estamos

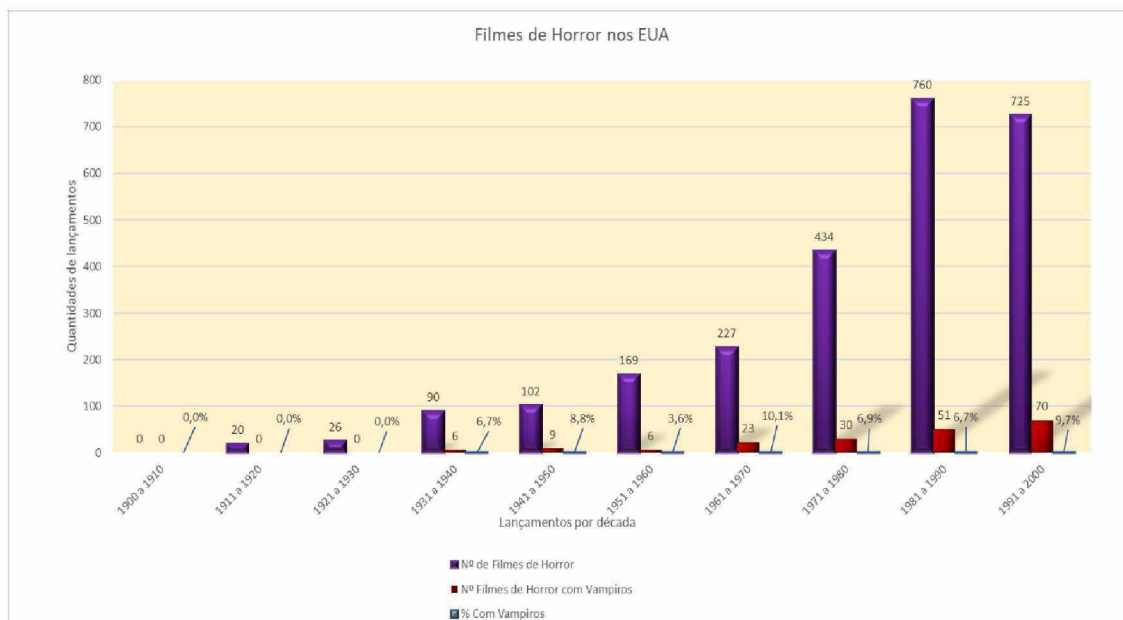
⁸⁰ Título original: *A nightmare on Elm Street*. Direção: Wes Craven. EUA: New Line Cinema, Media Home Entertainment, Smart Egg Pictures, 1984. 1 DVD (91 min), color.

⁸¹ PUCCI JR. R. L. Cinema pós-moderno. In: MASCARELLO, F. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 363.

⁸² HUTCHEON, L. op. cit. p. 31.

concordando que ele é híbrido, paradoxal, intertextual, contestatório, alusionista, autorreferenciado, ambíguo.

Ao analisar alguns dados a respeito do desenvolvimento *terror* percebemos que a década de 1990 teve a maior safra de obras nesta abordagem, conforme pode ser percebido no gráfico a seguir⁸³



De todo modo, pudemos ver isso nos filmes de horror dos anos 1990, em releituras e remakes que recriaram as obras, trouxeram de volta tendências e usaram abundância de referências, além de novas ideias e roteiros originais para o terror, como foi o caso de *Pânico* (1996) e *A bruxa de Blair* (1999) entre outros que foram consagrados, como *O silêncio dos inocentes* (1991). Algumas novas versões e refilmagens a serem considerados a partir dos anos 2000 são *O massacre da serra elétrica* (2003), *A casa de cera* (2005), *A profecia* (2006), *Halloween* (2007), *Sexta-feira 13* (2009) e os asiáticos que trouxeram um novo fôlego para os espíritos vingativos e amaldiçoados, o japonês *Ringu* (1998) e o espanhol *Rec* (2007) que foram refilmados nos Estados Unidos. Também a de se levar em consideração as inovações na representação de vampiros e as várias referências em obras como *Os garotos perdidos* (1987), *Drácula de Bram Stoker* (1992) e o próprio

⁸³ Usamos o gráfico como forma de ilustração do resultado parcial das análises. Como metodologia para o levantamento selecionamos no *Internet Movie Database*, IMDB os filmes produzidos para o cinema, nos Estados Unidos, sendo produtos de Hollywood, classificados como Horror e os separamos por década para melhor visualização. Embora a maior produção esteja concentrada após os anos 2000, não é o escopo de nossa pesquisa, mas nos traz uma visão bem interessante para análise em um trabalho futuro. Dados disponíveis em: www.imdb.com Acesso em 05 set. 2020.

Entrevista com o vampiro (1994). Como pode ser observado, no século XX há um crescimento exponencial no lançamento dos filmes de *horror* nas décadas de 1980 e 1990.

Sobre eles podemos dizer que percebemos diferenças em relação aos ciclos anteriores, como tentamos demonstrar nessa pequena história dos horrores, com a inclusão de questões visíveis levantadas pelo pós-modernismo e suas ansiedades relacionadas às instabilidades sociais, culturais, suas intertextualidades, sua nostalgia pelo passado na busca de tempos mais sólidos, suas quebras de paradigmas e relativismos, ou seja, os abalos estruturais de uma sociedade em meio a ruína de certezas e conceitos pós-Segunda Guerra Mundial, da divisão do mundo em dois blocos econômicos e todas as consequências do fim da Guerra Fria e das utopias. Concordamos com Noel Carrol quando diz que,

O atual ciclo de horror e o pós-modernismo estão correlacionados, pois ambos articulam uma ansiedade em relação às categorias culturais; ambos olham para o passado, em muitos casos com aguda nostalgia; ambos retratam a pessoa em termos menos do que sacrossantos. Além disso, esse grupo de temas torna-se inteligível quando percebemos que tanto o gênero do horror quanto a perturbação causada pelo pós-modernismo emergiram na esteira do colapso evidente da Pax Americana. Ou seja, o gênero do horror, com sua angústia em relação à instabilidade das normas culturais e os relativismos pós-modernos de toda espécie, juntamente com suas inclinações mútuas à nostalgia, surge justamente nesse ponto da história em que a ordem internacional estabelecida no final da Segunda Guerra Mundial parece ter caído numa desalentada desordem⁸⁴.

Todo esse “caos e desordem” são percebidos não somente nos filmes de horror, mas em todo o cinema e suas modificações narrativas. Não somente o “cinema” como produto, mas também como local, o ambiente escuro em que mergulhamos no filme. O fim dos cinemas de rua e sua transferência para os *multiplex* em *shoppings centers* transformou a experiência do filme de um momento específico de entretenimento para mais uma entre tantas opções de consumo em meio às lojas⁸⁵.

1.2 Da fábrica de sonhos à revolução da Nova Hollywood

Nenhuma outra arte tem o alcance do cinema, isso é um lugar comum, mas também uma realidade incontestável, como também é afirmar sua popularidade e sua

⁸⁴ CARROL, N. op. cit. p. 295.

⁸⁵ Não temos intenção de discutir aqui a indústria cinematográfica ou o domínio de certos gêneros nas salas dos *multiplex*. Este é um assunto suficientemente complexo que está fora do escopo da temática desta pesquisa, além do mais há bibliografias específicas que tratam do assunto.

capacidade de fazer sonhar – ou ter pesadelos – por conta de sua inserção no imaginário, sua criação de mundos e realidades outras capazes de suspender a descrença. Durante aqueles minutos ou horas em que o filme torna inexistente a rotina, sonhamos com experiências como a da garçonete em *A rosa púrpura do Cairo*⁸⁶ que dia após dia busca o sonho contemplado na tela.

Como dito anteriormente, Hollywood muito cedo descobriu o poder da nova arte e como utilizá-la para despertar os mais diversos afetos criando uma indústria de entretenimento que domina o mundo cultural e economicamente desde o final da 2ª Guerra Mundial. Após os conflitos que destruíram a Europa com a consequente queda ou interrupção de produção, os Estados Unidos se tornaram o maior produtor mundial de filmes, mercado que domina até a atualidade, exportando suas produções para todo o planeta, numa verdadeira globalização de sua cultura.

O que liga os filmes de terror/horror é a violência e o sangue, além da morte, obviamente. Estigmas que fazem parte do vampiro, independentemente do período. Porém, até o final dos anos 1970 por conta das restrições impostas pelo chamado Código de Produção ou Código Hays – nome de seu criador, William Hays – as películas não podiam conter nem um, nem outro. Isso pode ser visto na primeira adaptação para Hollywood do conde transilvano, *Drácula* (1931) de Tod Browning.

Dos anos 1920 a 1960 o cinema vive um período conhecido como o cinema clássico hollywoodiano que possui características bem marcantes e estruturadas para conduzir o espectador através da narrativa fílmica, portanto

O sucesso de Hollywood foi baseado em contar histórias de forma clara, vívida e divertida. As técnicas de edição e continuidade, cenografia e iluminação desenvolvidas durante esta época foram projetadas não apenas para fornecer imagens atraentes, mas também para orientar a atenção do público salientando eventos narrativos a cada momento⁸⁷.

Além disso, as produções eram baseadas num protagonista, em geral com qualidades e traços distintos, comportamento irrepreensível que numa sucessão lógica de

⁸⁶ *The Purple Rose of Cairo* (título original) dirigido por Woody Allen e lançado em 1985 nos Estados Unidos conta a história de Cecília, uma garçonete que sustenta o marido bêbado e violento durante a Grande Depressão. Para fugir da realidade ela assiste repetidamente os filmes exibidos no cinema local até que, após inúmeras sessões da película *A rosa púrpura do Cairo*, o herói sai da tela atraído e declarando seu amor por Cecília causando a paralisação da narrativa, pois os outros personagens se recusam a continuar sem o astro principal, borrando totalmente as fronteiras entre ficção e realidade.

⁸⁷ THOMPSON, K. **Storytelling in the new Hollywood**: understanding classical narrative technique. London: Harvard University Press, 1999. p. 1. Tradução nossa.

uma cadeia de causa e consequência nítida, precisava alcançar um objetivo, geralmente sendo impedido por algum vilão, claramente caracterizado como alguém desonesto, corrupto, malvado, desprezível ou monstruoso – no caso dos filmes de horror. Havia um claro maniqueísmo que se resolvia com a destruição ou neutralização do antagonista e o desmonte de seus maus feitos. Em geral, há o desenlace e resolução dos problemas, a solução dos romances que se desenvolvem durante a trama e a formação dos casais heterossexuais que se casam ou se comprometem a isso no consagrado “final feliz”⁸⁸.

A construção dessa forma de narrativa é acentuada nos anos 1930 com o desenvolvimento da censura imposta pelos códigos de restrição feita pela Associação de Produtores e Distribuidores Cinematográficos (MPPDA – *Motion Picture Producers and Distributors of America* mais tarde MPAA *Motion Picture Association of America*) após pressões do Escritório Nacional Católico para o Cinema. O código previa que os próprios estúdios e distribuidores regulassem e gerissem questões sensíveis à moral e aos bons costumes de uma sociedade católica e conservadora. Conhecido também como Código Hays, sua função era censurar e controlar o que era apresentado ao público nas salas de exibição. Desta forma,

[...] as regras do Código de Produção estabeleciam que “crimes contra a lei [...] nunca devem ser apresentados de forma a despertar simpatia, que o furto, o roubo [...] etc. não devem ter seu método exposto em detalhes e que do início ao fim, o público deve ter a certeza de que o mal é errado e o bem é o certo, [...]. Além disso o Código também afirmava que a sedução [...] nunca deve ser mais do que apenas sugerida, e apenas quando for estritamente necessário, que poses sugestivas não devem ser mostradas e não continha nem ao menos a palavra adequada, apenas uma menção condenatória a aberrações sexuais, para descrever a ideia de condutas sexuais “impróprias” como homossexualidade ou qualquer outra atitude moralmente reprovável como sexo fora do casamento⁸⁹.

Em relação à nudez não havia negociação, em momento algum e sob nenhuma justificativa era permitida nem pelo MPAA, nem pelo seu equivalente e igualmente influente nas censuras, a Legião da Decência (*Legion of Decency* – LOD) ou Escritório Nacional Católico para o Cinema (*Nacional Catholic Office for Motion Pictures* – NCOMP) que censurava inclusive palavras como “maldito” ou qualquer outra ambiguidade que ofendesse à Igreja ou aos católicos e sua fé. Qualquer estúdio ou cineasta que os desafiasse não encontraria quem distribuísse seus filmes. O controle da

⁸⁸ Um alerta importante é que todas as discussões dessa tese se referem ao cinema de Hollywood.

⁸⁹ HARRIS, M. **Cenas de uma revolução**: o nascimento da Nova Hollywood. Porto Alegre: L&PM, 2011. p. 23

censura era dividido em 3 partes entre os estúdios, as organizações religiosas e os comitês de censura que variavam os cortes dependendo da cidade o que gerava filmes que eram exibidos em algumas cidades e em outras não, impedindo a distribuição uniforme pelo território estadunidense.

O código foi efetivamente usado de 1934 a 1968, entretanto desde o início dos anos 1930 os conteúdos dos filmes eram controlados com atenção e sua ruína começou em 1966 com uma série de protestos e formas de driblá-lo encontradas pelos estúdios com frequência cada vez maior. Uma das mais contundentes contribuições para a ruína do código foi a *Nouvelle Vague* francesa e emergência dos filmes europeus nos Estados Unidos, livres dos controles de censura impostos aos estúdios estadunidenses, as obras francesas continham nudez, sexo, críticas ao *status quo*, à política e à realidade. O público passou a frequentar os cinemas que os exibiam para ver tudo aquilo que lhe era negado no cinema nacional.⁹⁰

Com a chegada dos filmes europeus e a onda da *Nouvelle vague* o código começou a ter problemas internos por não serem produzidos por estúdios americanos suas cenas de nudez e violência não eram censuradas. Como resultado uma geração de cineastas e estúdios começaram a deliberadamente ignorar o código ou buscar formas de contorná-lo, geralmente nos tribunais onde ganhavam as causas, terminando por sua definitiva derrubada em 1968, sendo substituído pelo sistema utilizado até a atualidade de classificação por faixa etária⁹¹.

O controle do conteúdo das obras cinematográficas a partir dos anos 1930, obrigou os cineastas a encontrarem formas de burlar ou disfarçar aquilo que certamente seria censurado. Por conta disso não havia sangue visível, basta lembrar dos filmes de faroeste até os anos 1960 não mostravam aqueles que eram baleados sangrando, o personagem simplesmente caía morto; as mulheres “virtuosas” não iam ao *saloon*, lugar de bebedeira e jogatina e, apesar de tiros e duelos frequentes, a violência não era exacerbada e era justificada pela sobrevivência e/ou legítima defesa de si ou dos valores morais do protagonista ou da cidade que ele defendia contra os fora-da-lei e desordeiros.

Obviamente os filmes de horror também eram controlados e censurados, não apresentando sexo ou sangue quando haviam mortos ou feridos pelo monstro. Em

⁹⁰ Um bom exemplo visual da forma como se davam as censuras em diferentes cidades pelos clérigos, não somente nos Estados Unidos, mas em países com forte controle católico é uma sequência da obra *Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore. Nela um novo filme é exibido em sessão particular para o padre que toca uma sineta a cada cena que considera imoral; marcada pelo projetorista no rolo posteriormente a cena é cortada da película não sendo exibida ao público da cidade.

⁹¹ *Ibidem*, p. 173.

Drácula (1931) para escapar ao controle da censura a mordida do vampiro não é mostrada. Quando ataca suas vítimas o vampiro os esconde atrás de sua capa, evitando a exibição da mordida no pescoço e do sangue consumido. Suas vítimas são sempre mulheres indefesas – para marcar a característica heterossexual do vampiro – e sucumbem ao monstro por estarem hipnotizadas e sem vontade própria, o que não acarreta a perda de sua virtude ou inocência, que é prontamente recuperada com a destruição do monstro. Aquelas que sucumbem se tornam *vamps*, mulheres fatais, perigosas, donas de seu próprio corpo, que seduzem os homens e se entregam a devassidão e ao desejo.

O beijo do vampiro, representado pela mordida no pescoço, uma das zonas



Figura 7. O olhar de desejo do vampiro se remete somente ao pescoço enquanto ele o toca, o restante do corpo é coberto por sua capa nessa arte usada para divulgação.

erógenas do corpo, é uma simulação ao ato sexual e por isso não pode ser mostrada, nem o ato em si, nem o prazer compartilhado por ele. A modificação e a explicitação da mordida, da sedução e do prazer compartilhado pelo vampiro e sua vítima aparecerá nas telas por volta dos anos 1970 nas produções feitas nos Estados Unidos da América como desdobramento das mudanças desencadeadas pela Nova Hollywood e o abandono dos códigos de censura em favor de uma classificação por faixa etária⁹², de acordo com Harris⁹³. Contudo, questões como a do “beijo do vampiro” foram formas criativas que os cineastas encontram para burlar as regras do código sem conflitos e enfrentamentos.

O primeiro artigo do Código de Produção publicado em 1930 diz que “não será produzido nenhum filme que diminua os padrões morais daqueles que o veem. Portanto, a simpatia do público nunca deve ser levada para o lado do crime, do mal, do imoral ou do pecado” e ainda que é proibido mostrar os métodos utilizados por criminosos, incitar simpatia ou fazê-los parecer “heroicos e justificados”. Quanto ao sexo eram proibidas menções explícitas ao adultério ou ainda a beijos ou abraços que sugerissem luxúria, tampouco posturas e gestos

⁹² Essa classificação seguiu os seguintes critérios: G (livre), M (desaconselhável para menores), R (acesso restrito para menores desacompanhados) e X (proibido para menores). Em 1990 foram feitas algumas alterações que permanecem: G (público geral), PG (sugestão de que menores tenham acompanhamento dos pais), PG-13 (obrigatório acompanhamento dos pais para menores de 13 anos), R (restrito para menores de 17 anos sem acompanhamento dos pais ou responsáveis), NC-17 (proibido para menores de 17 anos).

⁹³ *Ibidem*, p. 383-384.

sugestivos⁹⁴. Obviamente nos anos iniciais o código vigorou, mesmo com algumas regras criativamente burladas, sendo finalmente abolido em 1968 após quase uma década de protestos por seu arcaísmo.

A queda do Código de Produção ou Hays foi iniciada pela influência das vanguardas europeias em Hollywood. Com maior liberdade, sem tantas restrições e censuras para o desenvolvimento de suas narrativas, os filmes europeus, notadamente da *Nouvelle Vague*, continham cenas de sexo, nudez e violência que atraíam os mais jovens e narrativas mais realistas e cruas que agradavam aqueles a quem os musicais e as fantasias do cinema clássico já não agradavam mais. As fórmulas mágicas e repetidas à exaustão já haviam se esgotado.⁹⁵

A nova geração de cineastas que tomou os estúdios no final dos anos 1960 era de jovens diretores formados nas primeiras faculdades de cinema que idolatravam a *nouvelle vague* francesa, seus diretores e suas obras e sonhavam em dirigir filmes naqueles moldes. Contudo, para isso era preciso tirar a velha geração do comando. A primeira geração deles era formada por homens brancos, nascidos no final dos anos 30 e um pouco depois, entre eles Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich, Stanley Kubrick, Roman Polanski, William Friedkin, Warren Beatty e, nascidos após a Segunda Guerra, rapidamente se juntaram a eles os jovens Steven Spielberg, George Lucas, Brian De Palma, Martin Scorsese, entre outros.

Em 1967, dois filmes, *Bonnie e Clyde – Uma rajada de balas* e *A primeira noite de um homem*, fizeram a indústria tremer. Outros viriam rapidamente: *2001: uma odisséia no espaço* e *O bebê de Rosemary*, em 1968, *Meu ódio será tua herança*, *Perdidos na noite* e *Sem destino*, em 1969, *M*A*S*H* e *Cada um vive como quer*, em 1970, *Operação França*, *Ânsia de amar*, *A última sessão de cinema* e *Quando os homens são homens* em 1971, *O poderoso chefe* em 1972. De repente existia um movimento – rapidamente batizado de Nova Hollywood pela imprensa, – liderado por uma nova geração de diretores. Se alguma vez houve uma década de diretores, foi essa. Coletivamente, os diretores tinham mais poder, prestígio e dinheiro do que nunca⁹⁶.

A velha guarda de diretores como John Ford e Howard Hawks eram vistos como empregados bem pagos dos estúdios, não tendo poder de decisão sobre suas obras que eram controladas do início ao fim pelos executivos dos estúdios, não demonstravam ou

⁹⁴ BLACK, G. D. **Hollywood censored: morality codes, catholics and the movies**. New York: Cambridge University Press, 1994, passim.

⁹⁵ E vivemos novamente um momento assim no cinema, de fórmulas repetidas à exaustão em que o público começa a perder o interesse e questionar a criatividade dos produtores e estúdios.

⁹⁶ BISKIND, P. **Como a geração sexo, drogas e rock'n'roll salvou Hollywood: Easy Riders, Raging Bulls**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009. p. 12.

tentavam não demonstrar estilo pessoal com receio que interferisse no resultado final. Homens como Jack Warner definiam como, quem e quando os filmes seriam feitos e produzidos. Essa nova geração, os diretores da Nova Hollywood não tinham o menor pudor em mostrar estilos pessoais que os diferenciavam uns dos outros e determinavam “assinaturas” pelas quais seus filmes eram reconhecidos. Era a ideia de “autor” incorporada em Hollywood.

O novo poder dos diretores era legitimado por sua própria ideologia, o conceito de “autor”. A teoria do autor era uma invenção de críticos franceses que sustentavam que diretores estão para filmes como poetas para poemas. Nos Estados Unidos, o principal defensor da teoria do autor era Andrew Sarris, que escrevia para o *Village Voice* e usava seu púlpito para divulgar a então inédita ideia de que o diretor era o único autor de seu trabalho, independentemente de quaisquer contribuições que roteiristas, produtores e atores pudessem ter dado. Ele catalogava os diretores em ordem hierárquica, o que tinha apelo imediato para jovens cineastas passionais que então sabiam que John Ford era melhor que William Wyler e por quê⁹⁷.

Como consequência disso as novas formas de fazer cinema desenvolvidas na Europa passaram a ser usadas em Hollywood criando obras com ousadia sexual, violência explícita, recusa em julgamentos morais e ao maniqueísmo óbvio, mescla e novas roupagens em gêneros e um novo senso crítico transformando os filmes, em muitos casos, em metáforas sociais. Não havia mais lugar para o escapismo ilusório dos musicais, dos épicos, das comédias de costumes. Os valores da contracultura, da geração contestadora dos valores sociais conservadores dominaram Hollywood.

Quando *Bonnie and Clyde, uma rajada de balas*⁹⁸ foi produzido em 1967 seu enredo, sobre dois fora-da-lei reais que haviam vivido nos anos 1930, os retratava como marginalizados, vitimados pelas circunstâncias da Grande Depressão e como *Robin hoods*⁹⁹ modernos que roubavam os bancos responsáveis pela execução de hipotecas. Além disso, o massacre final, quando são executados pelos agentes da lei – tendo um final redentor, apesar de tudo, com a punição dos criminosos – a violência é mostrada sem filtros. Eles são fuzilados com metralhadoras, seus corpos são perfurados por dezenas de projéteis, restando apenas trapos e sangue no encerramento da sequência. Obviamente não é a violência gráfica atual, ainda assim, naquele momento, foi chocante marcando

⁹⁷ Ibidem, p. 14.

⁹⁸ Título original: *Bonnie and Clyde*. Direção: Arthur Penn. EUA: Warner Bros./Seven Arts, Tatira-Hiller Productions, 1967. 1 DVD (111 min), color.

⁹⁹ Robin Hood é um mítico herói inglês que roubava a nobreza para alimentar os pobres. A história se passa na Inglaterra do século XII e já foi adaptada diversas vezes para o cinema, inspirando inúmeras histórias de “ladrões generosos e altruístas”.

uma nova forma do fazer cinematográfico. Desacreditados nas fases de produção, o sucesso de filmes como *Bonnie e Clyde* (1967), *Sem destino* (1969), *O exorcista* (1973), *O bebê de Rosemary* (1968), *O poderoso chefão* (1972), *Guerra nas Estrelas* (1977), entre outros, sacudiu os alicerces de Hollywood e do velho sistema encerrando a Era de Outro dos Grandes Clássicos.

Rapidamente os executivos dos estúdios perceberam que havia um novo público a ser conquistado, os adolescentes, que até então eram ignorados. Eles pagavam pelos filmes e por todos os produtos derivados criando uma gigantesca e lucrativa indústria¹⁰⁰ que perdura e gera bilhões de dólares no mercado internacional. A temporada de lançamentos também foi modificada, sendo concentrada nas férias de verão e nos grandes feriados para aumentar o número de espectadores. Nos dias atuais, antes da estreia – até um ano antes em alguns casos – são lançados *trailers* massivamente para causar frenesi e criar expectativa, desta maneira quando chegam aos cinemas já há um público ávido para comprar o ingresso fazendo fila a cada sessão pelo mundo todo, afinal a tecnologia digital permite o lançamento simultâneo em vários países. As mudanças desencadeadas pela Nova Hollywood e a liberdade de representação decorrente da abolição do Código Hays, alçaram o *horror* a um novo nível no final da década de 1960 e início de 1970. Com monstros e os demônios puderam sendo retratados com mais violência, inspirados no medo da insanidade num mundo individualista.

Em 1960 Alfred Hitchcock criou um clássico do terror *Psicose*¹⁰¹ (1960) em que o monstro apresentado era o dono de um motel à beira de uma estrada do interior dos Estados Unidos como tantos outros. Norman Bates chocou a audiência ao assassinar a protagonista enquanto tomava banho – a famosa cena do chuveiro. O monstro invadia até os momentos mais íntimos, não havia mais lugar seguro para as vítimas. Ao final era descoberto que um homem comum, ordinário era, na verdade, um psicopata perturbado pela relação com uma mãe controladora que, mesmo morta, o assombrava.



Figura 8. Num extremo voyeurismo que demonstra sua perturbação, Norman Bates observa sua vítima no banho, logo após ele irá personificar sua mãe para matar Marion.

¹⁰⁰ Brinquedos, camisetas, bonés, acessórios, posters, revistas, edições especiais, etc.

¹⁰¹ Título original: Psycho. Direção: Alfred Hitchcock. EUA: Shamley Productions, 1960. (109 min), p&b.

Foi o primeiro de muitos filmes em que o horror era mais realista e crível, como no caso de *A noite dos mortos-vivos*¹⁰² (1968) de George Romero em que os mortos do mundo se levantam e passam a caçar e comer os vivos, não há explicação sobre como eles surgiram ou o que causou a praga zumbi. Eles apenas vagam pelo mundo em busca de vítimas, numa impressionante metáfora à sociedade consumista, individualista e alienada que começava a se formar. O filme de Romero tornou-se o estereótipo para os filmes, séries, quadrinhos e todas as produções sobre zumbis posteriores, da mesma forma que Drácula criou o estereótipo do vampiro. *O massacre da serra elétrica*¹⁰³ (1974) é um banho de sangue e violência em que um grupo de jovens é perseguido, atacado e morto por um assassino com um motosserra que usa uma máscara feita com pele humana, o *Leatherface*¹⁰⁴. Ambos foram alvo de campanhas que pediam seu banimento pelo choque que o banho de sangue, em cores e detalhes no caso do segundo, causou ao público.

Com o fim do Código de Produção os diretores passaram a ter liberdade de criação em seus filmes, abordando temas e narrativas até então censuradas como a sexualidade e



Figura 9. À esq. a fuga da única sobrevivente em *O massacre da serra elétrica* (1974). À dir. a garotinha possuída em *O exorcista* (1973). A maquiagem e a transformação assustadora da menina foram tão chocantes quanto a violência gráfica do primeiro.

tabus religiosos, com perspectivas de comportamentos controversos para o moralismo vigente. Criações como *O exorcista*¹⁰⁵ (1973) em que o diretor William Friedkin, adaptando a obra de William Peter Blatty, em que uma pré-adolescente é possuída por

¹⁰² Título original: Night of the living dead. Direção: George A. Romero. EUA: Image Tem, 1968. 1DVD (96 min), p&b.

¹⁰³ Título original: The texas chain saw massacre. Direção: Tobe Hooper. EUA: Vortex, 1974. 1 DVD (84 min), color.

¹⁰⁴ O personagem *Leatherface* foi inspirado em um assassino real. Em 1957 ao investigar o desaparecimento de um comerciante, a polícia chegou a Edward Theodore Gein, conhecido como Ed Gein. Ao entrar em sua casa os policiais descobriram, além do corpo mutilado do comerciante, objetos variados como abajures, calças, cintos, máscaras, tudo feito com pele humana e tigelas feitas de crânios. Em seu interrogatório confessou os assassinatos e o desejo de fazer uma roupa de pele de mulheres com a intenção de parecer uma e para isso roubava corpos de mulheres no cemitério. Foi encarcerado em um hospital psiquiátrico até a morte em 1984. Ed Gein inspirou *Leatherface* e vários outros personagens de filmes de horror, entre eles o assassino em série Jame Gumb/ Buffalo Bill em *The silence of the lambs* (1991) que mata mulheres para fazer roupas com sua pele.

¹⁰⁵ Título original: The exorcist. Direção: William Friedkin. EUA: Warner Bros., Hoya Productions, 1973. (122 min), color.

um antigo demônio sumério apavorando sua mãe que, após recorrer a diversos especialistas na medicina, decide procurar um padre para exorcizá-la. Além da antológica cena do vômito – recriada e referenciada diversas vezes – em uma das sequências mais perturbadoras, a garota simula a masturbação com um crucifixo. É quase inimaginável o impacto de tal cena na sociedade estadunidense católica e conservadora dos anos 1970. Uma forma de analisar a narrativa seria pelo viés das perturbadoras transformações físicas e mentais da puberdade.

Os filmes de horror, em geral, são ricos em metáforas sejam sociais, culturais ou econômicas e a percepção e o estranhamento com que são recebidos variam de acordo com o período de sua produção, como toda obra cinematográfica, para Carrol “o horror se tornou um artigo básico em meio às formas artísticas contemporâneas¹⁰⁶”, em todas as suas vertentes e em cada época a sensibilidade é diferenciada, o que causava terror nas décadas de 1960, 1970 já não assustam no século XXI quando o cinema contemporâneo está impregnado de excessos estéticos em obras que transbordam sangue, crueldade, mutilações, assassinatos. Os monstros são menos assustadores que a alta taxa de criminalidade das grandes cidades, perderam sua aura de encanto e magia.

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. A época das invasões dos bárbaros, durante a qual surgiram a indústria artística do Baixo Império Romano e a Gênese de Viena, não tinha apenas uma arte diferente da que caracterizava o período clássico, mas também uma outra forma de percepção¹⁰⁷.

Em seu texto seminal, *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* escrito em 1936, Walter Benjamin discute as modificações que a possibilidade de reprodução e cópia facilitados por dispositivos como a fotografia e o cinema transformavam a subjetividade e a percepção dos contemporâneos a essas invenções e como sua forma de ver o mundo foi modificada pela velocidade das revoluções da Idade Moderna com o crescimento das cidades e o desenvolvimento de tecnologias rapidamente. Um período marcado por choques constantes e pela alteração inevitável da sensibilidade humana e suas maneiras de sentir, esquecer, lembrar e a memória é marcada por aquilo que comove, que impacta, ou seja, que nos traumatiza de alguma maneira.

¹⁰⁶ CARROL, N. op. cit, p. 154.

¹⁰⁷ BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 169.

No caso dos filmes mencionados acima, são considerados icônicos em seu gênero, justamente pela perturbação que causaram, pelo estranhamento que permanece mesmo após encerrada a exibição. O que nos angustia e causa ansiedade nos filmes de terror é justamente a ideia encetada por Freud¹⁰⁸ na obra *Das Unheimliche* em que discute a aquilo que desencadeia o estranhamento, a noção de que aquilo que é familiar já não é reconhecível sendo o retorno daquilo que é recalcado pela pessoa ou pela sociedade¹⁰⁹.

A fascinação com o horror alimenta tradições populares, a confirmação disso é patente na velocidade com que obras como *Frankenstein* e *Drácula* foram rapidamente adaptadas para o teatro e, posteriormente para o cinema, capturando a imaginação que traduz a ansiedades pelas modificações dos padrões de autoridade moral. “A força dessa ansiedade é confirmada pelo aparente triunfo da vilania, dissipando-se, depois, na vitória final da virtude¹¹⁰.” Os temas fantásticos lidam com a fragilidade de fronteiras entre matéria e espírito, tempo e espaço, eu e o outro. A normalidade é ameaçada pelo monstro que representa tudo aquilo que a sociedade oprime ou reprime sendo o mal, o outro que é diferente de mim e ameaça minha existência. No caso do vampiro é o limite e a confusão entre o vivo e o morto, ele é os dois, e ao mesmo tempo, não é nenhum dos dois.

1.3. *Entrevista com o vampiro*: o livro e o difícil caminho para a adaptação no cinema

Em 1975 foi publicado um romance nos Estados Unidos do escritor de ficção científica e fantasia, Fred Saberhagen, com o título *The Dracula's tape*¹¹¹ partindo da premissa que nos registros e testemunhos das lutas travadas por Van Helsing, Jonathan Harker e aliados, um ponto de vista não foi considerado: o do conde Drácula. Por conta disso, várias décadas depois, Drácula rouba o carro de um descendente de Harker e registra sua versão da história num gravador deixado junto com o veículo com a intenção de que seja facilmente encontrada. Na fita Drácula diz que tudo o que aconteceu no romance foi um grande mal-entendido e reclama do tratamento que recebeu pelos caçadores. Cansado de viver num castelo em ruínas nos Cárpatos e das três noivas que o

¹⁰⁸ FREUD, S. O estranho. _____. Uma neurose infantil e outros ensaios. (1917-1919). Rio de Janeiro: Imago, 2009. p. 4-28.

¹⁰⁹ As questões sobre o trauma, a memória e estranho serão abordadas de maneira mais completa no capítulo 3, visto que, fazem parte da perspectiva de análise do objeto desta pesquisa.

¹¹⁰ DONALD, J. Pedagogia dos monstros: o que está em jogo nos filmes de vampiro? In: COHEN, J. J. **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 123.

¹¹¹ Não há tradução para o português, somente para o espanhol o que pode ser um sinal de que não obteve o mesmo alcance que *As crônicas Vampirescas* de Anne Rice, ao menos no Brasil.

atormentam, o conde decide ir morar em Londres, para isso convida Harker para conhecê-lo planejando lentamente expor-se como vampiro. Uma cadeia de infelizes coincidências faz com que Harker entenda tudo errado e, com medo, tente fugir para destruí-lo. Para Drácula, Van Helsing é um charlatão supersticioso e no final da história original ele fingiu sua morte para ser deixado em paz. Numa psicologia reversa, Drácula se diz a vítima dos caçadores que não compreendem suas reais intenções, afinal ele não é um monstro, apenas um vampiro entediado que quer voltar a civilização. E por fim, numa visão sarcástica, ele se diz incapaz de assimilar a moral vitoriana e que se tivesse conhecimento de suas restrições manteria apenas uma amante, sugando-a em particular para não chamar tanta atenção indesejada. Ele expõe o sadismo, as contradições e incoerências dos caçadores que são os verdadeiros “monstros” incapazes de entender sua angústia depois de séculos de solitária reclusão nos confins da Romênia. Ele não é, como diz Nina Auerbach, uma variação do Drácula de Stoker, mas um novo personagem, uma nova figura alinhada aos tempos em que foi criado, um ser subjetivo, sensível, humano, com mais que um desejo incontrolável por sangue. “Um novo vampiro, com um nome antigo.”¹¹²

No ano seguinte, 1976, Anne Rice publicou sua obra *Entrevista com o vampiro*. Nele um vampiro moderno e cosmopolita de 200 anos decide sair das sombras e contar sua história a um repórter de uma emissora de rádio local. Seu relato inicia a partir de sua transformação em 1791, quando era um jovem fazendeiro de New Orleans que havia perdido o irmão¹¹³ em um acidente do qual se culpava. Toda a história de Louis de Pointe du Lac é sobre culpa, remorso e arrependimento, o que o torna mais humanizado, ele não é mais um monstro ou, pelo menos, luta para não ser.

The Dracula's tape foi lançada em 1975 e *Entrevista com o vampiro* em 1976 desenvolvida a partir de um conto de 1969. Segundo Anne Rice (2014) a ideia surgiu ao imaginar o que um vampiro diria se fosse entrevistado, qual seria sua história, o que ele teria a contar para o mundo, como seria a experiência de viver eternamente? A partir dessas indagações ela desenvolveu o conto que mais tarde foi expandido e se tornou o livro. Quem foi o precursor da ideia do vampiro como sujeito de sua própria história? As similaridades são óbvias, ambos têm seus relatos gravados tentando o conhecimento público. Drácula grava seu próprio relato, Louis dá uma entrevista. Alguns autores

¹¹² AUERBACH, N. **Our vampires, ourselves**. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. p. 132.

¹¹³ Na adaptação fílmica de 1994 Louis está desesperado por ter perdido a esposa e o filho no parto. Essa mudança será tratada no momento oportuno.

consideram Fred Saberhagen como o primeiro a publicar, outros consideram Anne Rice, que pelo inegável alcance de sua obra torna irrelevante determinar quem veio primeiro.

Entrevista com o vampiro é o primeiro de uma série chamada *As crônicas vampirescas*¹¹⁴, um universo em que inúmeros vampiros que acompanham a humanidade desde o início dos tempos, contam suas histórias. Mais do que inovação narrativa, a obra de Anne Rice desencadeou uma subcultura de fãs e entusiastas renovando a literatura gótica por conta de seus vampiros únicos que têm muito mais que desejo de sangue e violência, têm personalidades únicas e diferentes, tão complexos quanto qualquer humano, com formas de ver o mundo diversas, podendo ser bons, maus, cruéis ou generosos, não se transformam em animais, não precisam de convite para entrar em residências, podem frequentar igrejas, os símbolos religiosos não os afetam e possuem reflexo em espelhos.

O alcance e a influência de seus livros se fizeram sentir em inúmeras outras sagas desenvolvidas nas últimas décadas. Contrariamente ao sucesso literário, apenas *Entrevista* foi adaptado para o cinema com sucesso em 1994 arrecadando uma bilheteria mais que o sêxtuplo do custo de produção¹¹⁵. Em 2002 foi adaptada a obra *A rainha dos condenados*, contudo foi um fracasso de público e crítica, mesmo arrecadando o suficiente para dobrar o investimento da produção. Com esse resultado não houve mais tentativas de adaptar os demais livros.

Anne Rice nasceu em 1941 em New Orleans, cenário de grande parte de sua obra, uma cidade que mescla culturas e etnias de diversos credos e religiões. Ela foi batizada com o nome do pai, Howard Allen O'Brien. Alguns anos depois, adotou por conta própria o nome de Anne e, mais tarde o Rice do marido, o poeta Stan Rice. A aura mística e sobrenatural certamente influenciou a autora e seu imaginário culminando em descrições romantizadas de sua cidade natal. Sua obra inspirou também outras autoras que escreveram sobre temáticas sobrenaturais também em Nova Orleans ou outras regiões da Louisiana, entre elas Charlaine Harris, autora da série literária *Sookie Stackhouse* – conhecida também como *Southern Vampires*, com publicação do primeiro volume em 2001 e adaptada para a televisão nos Estado Unidos pela emissora HBO de 2008 a 2014

¹¹⁴ Ordem de publicação d'As crônicas vampirescas: *Entrevista com o vampiro* (1976); *O vampiro Lestat* (1985); *A rainha dos condenados* (1988); *A história do ladrão de corpos* (1992); *Memnoch* (1995); *O vampiro Armand* (1998); *Pandora* (1998); *Vittorio, o vampiro* (1999); *Merrick* (2000); *Sangue e Ouro* (2001); *A fazenda Blackwood* (2002); *Cântico de sangue* (2003); *Príncipe Lestat* (2014); *Príncipe Lestat e os Reinos de Atlântida* (2016); *Comunhão de sangue* (2018).

¹¹⁵ O custo de produção em 1994 foi de \$60 milhões de dólares e a bilheteria mundial acumulada somou \$365.315.921 milhões de dólares.

com o nome de *True Blood* – ou ainda Chelsea Quinn Yarbro e sua série literária *Hotel Transilvânia* publicada em 1978.

A cidade é um local em que vida e morte andam juntas, sendo famosa por suas tumbas na superfície e seus mausoléus decorados e enfeitados, tornando o cemitério uma cidade dos mortos. Sua devoção aos mortos é resultado do sincretismo religioso das várias culturas trazidas com seus imigrantes, em especial, do *voodoo*¹¹⁶ trazido pelos escravos negros vindos das colônias francesas da América Central. Todas estas características explicam a caracterização da cidade como lugar preferido de moradia para os vampiros e outros seres sobrenaturais, por ser considerada como um local onde as diferenças não são motivo para discriminação, mas um acréscimo aos encantos de uma cidade onde eles passam despercebidos¹¹⁷.

Rice tem uma visão romântica e nostálgica da Nova Orleans anterior à Guerra Civil ou à Guerra de Secessão, que dividiu os Estados Unidos entre um Norte industrializado e moderno, contrário à escravidão negra, e um Sul tradicionalista, agrícola, dos grandes senhores escravagistas e suas plantações de algodão. É possível perceber isto pelas palavras¹¹⁸ de Louis ao falar da cidade:

Mas deixe-me descrever Nova Orleans naquela época, e o quanto se transformou, para que possa compreender como nossas vidas eram simples. Não havia outra cidade na América como Nova Orleans. Era constituída não somente de franceses e espanhóis de todas as classes que, posteriormente, formaram suas aristocracias, como também, mais tarde, por emigrantes de todos os tipos, especialmente irlandeses e alemães. Assim, não havia somente escravos negros, ainda que heterogêneos e fantásticos como suas diferentes tribos e costumes, como também sua grande e crescente classe de pessoas livres de cor, estas pessoas maravilhosas feitas de sangue misturados ou originárias das ilhas, que produziram magníficas e incomparáveis castas de cortesãos, artistas, poetas e famosas beldades. E ainda havia os índios, que cobriam o cais nos dias de verão, vendendo ervas e peças artesanais. E, mesclando-se com tudo isto, com esta mistura de línguas e cores, havia o pessoal do porto, os marinheiros dos navios, que chegavam em grandes ondas para gastar seu dinheiro nos cabarés, para comprar uma noite de belas mulheres, claras e escuras, para jantar a melhor comida espanhola e francesa e beber vinhos importados de todo o mundo. Juntando-se a estes, nos anos que se seguiram à minha transformação, os americanos, que construíram a cidade acima do antigo bairro francês – com magníficas vivendas em estilo grego que reluziam como templos ao luar. E, obviamente, os fazendeiros, sempre os fazendeiros, chegando à cidade com as famílias em brilhantes carruagens, para comprar vestidos de baile, pratas e joias, para encher as ruínas do caminho da

¹¹⁶ É uma religião originária da África Ocidental e modificada ao longo do tempo e das influências das várias culturas por onde passaram os povos africanos. Normalmente seus ritos incluem danças, preces e cantorias em seu dialeto tradicional.

¹¹⁷ Inúmeras séries televisivas, livros e filmes tratam Nova Orleans como esse local onde seres sobrenaturais não são percebidos, pois fazem parte do cotidiano e das crenças.

¹¹⁸ Esta fala consta somente no livro, no filme ele não faz esta descrição completa, apenas uma menção ao crescimento e modernização da cidade no final do século XVIII.

velha Ópera Francesa, do Teatro de Orleans e da Catedral de São Luís, de cujas portas abertas vinham os cânticos da missa, espalhando-se sobre a multidão da Praça das Armas aos domingos, sobrepondo-se ao barulho e às discussões do mercado francês, atingindo os navios sobre as águas do Mississipi, que pairavam no dique acima do próprio solo de Nova Orleans, dando a impressão de que flutuavam no céu.

Assim era Nova Orleans, um lugar mágico e magnífico para se viver. Onde um vampiro, ricamente vestido e andando delicadamente por entre as luzes dos lampiões não atraía mais atenção do que as outras centenas de criaturas exóticas – se é que atraía alguma, como se alguém parasse para murmurar por trás das janelas: “Aquele homem... Como é pálido, como brilha... como se move. Não é natural!”

Uma cidade na qual um vampiro podia desaparecer antes que as palavras chegassem aos lábios, procurando ruelas onde pudesse ver como um gato, bares escuros onde marinheiros adormeciam apoiados nas mesas, quartos de hotéis com tetos altos onde uma figura solitária de mulher pudesse se sentar, os pés apoiados em almofadas bordadas, as pernas cobertas por uma colcha de renda, a cabeça inclinada sob a luz trêmula de uma única vela, sem jamais ver a enorme sombra que se movia pelas flores pintadas no teto, sem jamais ver os longos dedos brancos prontos para apagar a frágil chama.

Notável, talvez por isso mesmo, é que todos aqueles homens e mulheres que ficaram, por alguma razão deixaram atrás de si algum monumento, alguma estrutura de mármore, tijolos e pedra que ainda está de pé; de modo que mesmo quando as lâmpadas de óleo se foram, os aviões chegaram e os edifícios comerciais preencheram os quarteirões da Rua do Canal, certa irreduzível beleza e romance permaneceram; talvez não em todas as ruas, mas em tantas que, para mim, a paisagem é sempre a mesma, e, ao andar agora pelas ruas iluminadas, sinto-me novamente naqueles dias. Acho que é esta a função do monumento. Seja a pequena casa ou a mansão de colunas gregas ou ferro trabalhado. O monumento não diz que este ou aquele homem andou por ali. Não, que aquilo que senti em determinada época e em determinado local ainda continua. A lua rosada que brilhava sobre Nova Orleans ainda brilha. Assim como os monumentos continuam de pé. A sensação, pelo menos... de vez em quando... permanece a mesma¹¹⁹.

Esta descrição é cheia da nostalgia e admiração da autora, um local onde um vampiro não chama mais atenção que qualquer outro ser exótico, de acordo com suas palavras. Além da aura mística de sua cidade natal, uma vida pessoal conturbada também influenciou a escrita de Rice. Nenhum autor é totalmente objetivo, toda escrita traz os traços de seu criador, suas perspectivas, seus preconceitos, suas tragédias e alegrias, suas formas de ver a vida e a jovem Anne Rice não seria diferente.

Entrevista com o vampiro foi escrito ao longo de cinco semanas em 1973, após um ano alcoolizada, lutando contra a depressão pela perda de sua filha, Michele, em 1972 com leucemia aos 5 anos. A perda da filha e da mãe – que ocorreu em 1955 vítima do alcoolismo – e a dificuldade para lidar com isso marcaram suas obras, especialmente *Entrevista*, em que Anne exorcizou sua dor na personagem Claudia e nos questionamentos de Louis sobre o bem, o mal, o sentido da vida, da morte, da existência

¹¹⁹ RICE, A. *Entrevista com o vampiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 44-45.

de Deus e do Diabo e sua participação no desenrolar da história humana¹²⁰. Criada em uma família irlandesa católica, Rice se afastou da religião até os anos 2002, quando voltou ao cristianismo após a morte de seu marido, Stan Rice e, novamente deixou o cristianismo em 2010 alegando que não seria parte de uma instituição retrógrada que nega direitos e a ciência, que seria uma cristã, mas não parte do cristianismo.

As I said below, I quit being a Christian. I'm out. In the name of Christ, I refuse to be anti-gay. I refuse to be anti-feminist. I refuse to be anti-artificial birth control. I refuse to be anti-Democrat. I refuse to be anti-secular humanism. I refuse to be anti-science. I refuse to be anti-life. In the name of Christ, I quit Christianity and being Christian. Amen¹²¹.

A alternância entre cristianismo e ateísmo somadas às perdas pessoais deram características únicas aos vampiros de Rice que incorporam suas dúvidas existenciais. Em uma entrevista concedida à Michael Riley em 1996, a escritora fala que se considera católica, enquanto seu marido, Stan Rice é ateu e que transportou isso para a obra nas discussões entre Louis e Lestat a respeito do sentimento de culpa que o primeiro carrega.

É o ateu Stan dizendo para mim, Louis, o católico, para que você precisa de toda essa porcaria? Viva, veja a vida ao seu redor, alcance-a, você tem tudo! Não lamente por um sistema que pode nunca ter existido, ou uma religião que esteja morta, ou vá procurar Deus e o Diabo para justificar as coisas. Veja o que está bem diante de você¹²².

Essa discussão também demarca os personagens, Louis, nesse momento é a própria Rice, enquanto Lestat é seu marido, Stan, numa identificação assumida pela própria autora no momento da escrita de *Entrevista*, posição que mudou ao longo dos anos, levando-a a afirmar que alguns anos depois estava mais próxima de Lestat e seu hedonismo.

A primeira tentativa de publicação foi feita em 1974 sem sucesso, somente em 1976 a editora Knopf, comandada por Alfred A. Knopf – que continua sendo o editor de Rice – publicou a obra que se tornou um *best-seller* mundial modificando toda a forma como os vampiros eram retratados até aquele momento. Entretanto, somente em 1994 foi

¹²⁰ RAMSLAND, K. M. **Prism of the night**: a biography of Anne Rice. New York: Plume Book, 1994.

¹²¹ RICE, A. 2010. (nas redes sociais, encontrar referência registrada)

¹²² RILEY, M. **Conversations with Anne Rice**. New York: Ballantine Books, 1996. Posição 311 - Edição Kindle. Tradução nossa. Texto original: It's Stan the atheist saying to me, Louis the Catholic, what do you need all that crap for? Live, look at life around you, reach for it, you've got it all! Don't mourn for a system that may never have existed, or a religion that's dead, or go looking for God and the Devil to justify things. Look at what's right before you.

adaptado para o cinema. A própria Anne Rice conta que após a publicação a Paramount entrou em contato com sua agente para comprar os direitos e fazer o filme, porém o projeto não foi iniciado e ficou quase 10 anos parado com os executivos do estúdio. Um roteiro foi enviado a John Travolta que, alguns meses depois, devolveu sem aceitar o papel. Perguntando a algumas pessoas o que estava acontecendo, por que a compra dos direitos se a ideia não saia do papel, Anne obteve como resposta de uma das executivas da Paramount que seria impossível fazer o filme naquele momento. Nas palavras de Anne: “Eu lembro que em algum ponto houve uma mulher envolvida – eu acho que seu nome era Dawn Steel – e ela me disse: É impossível fazer isso nesse momento. Tem incesto; tem criança molestada. Ninguém quer fazer esse filme¹²³.”

Nesse meio tempo, ela expandiu as *Crônicas Vampirescas* escrevendo *O vampiro Lestat*, centrado na história de Lestat de Lioncourt, o vampiro hedonista, cruel e manipulador que transforma Louis. Em seguida, *A rainha dos condenados* em que conta a história de Akasha, uma rainha egípcia que, na verdade, é uma vampira, tendo sido a “primeira”, a origem dos vampiros no mundo. Enquanto isso, o contrato dos direitos de 10 anos da Paramount expirou e Anne pediu a devolução. Logo após a Lorimar Films adquiriu os direitos tanto de *Entrevista* quanto dos outros dois, contudo o projeto também não saiu do papel, a Lorimar Films faliu sendo comprada mais tarde pela Warner Bros. Os direitos passaram para a Warner Bros em parceria com a Geffen Pictures, que no final, produziu o filme somente em 1994.

Finalmente em andamento, com interesse real de produção, foi solicitado à Anne Rice que escrevesse um roteiro que não foi aceito. O argumento misturava os três livros e trazia Louis como uma mulher, por conta da dificuldade de aceitação da ideia original do livro que é mantida sobre uma relação homoafetiva, afinal na década de 1970, 1980 essa era uma situação impensável para uma produção hollywoodiana, basta lembrar as restrições do Código de Produção que, mesmo extinto em 1968, ainda ditava algumas regras, pois os costumes e os preconceitos arraigados não são facilmente abolidos. Assumidamente gay, David Geffen preferiu um roteiro baseado na ideia do livro por conta da representatividade e ousadia, o argumento inicial desse novo roteiro mais fiel ao livro foi escrito por Anne Rice e, pronta esta etapa, eles passaram a procurar um diretor.

¹²³ Ibidem, posição 207 - Edição Kindle. Tradução nossa. Texto original: “I remember at one point there was a woman involved with it – I think her name was Dawn Steel – and I heard that she said this is totally politically impossible to make right now. It’s got incest in it; it’s got child molestation. Nobody’s going to make this movie.”

Contudo, encontrar um interessado em fazer o filme foi uma nova provação. Muitos dos diretores procurados recusaram o projeto. E outros tantos ou queriam mudar toda a história ou recusavam com medo do fracasso por conta da produção de *Drácula de Bram Stoker* que estava em andamento dirigido por Francis Ford Coppola.

Muitos diretores diziam ‘não é para mim’ ou ‘não com *Drácula* em produção’. Passamos por vários, Cronenberg, Oliver Stone. Ninguém queria. Geffen queria se manter leal a história, e eles, quando nos ouviam, queriam mudar radicalmente, fazer outro filme. Então Geffen falou: O que você acha de Neil Jordan? Eu não reconheci o nome, não percebi que era o diretor de um filme que eu havia amado, *A companhia dos lobos*. E David perguntou: Você viu o novo filme dele? *Crying game*? Então eu assisti e gostei. David propôs a coisa toda a Jordan e ele quis fazer. Então Geffen renovou o contrato, que já estava prestes a vencer, por mais um ano e nesse ano Jordan fez *Entrevista*¹²⁴.

1.4. O impacto das obras de Neil Jordan ou porque o considero um diretor-autor

Neil Jordan iniciou sua carreira como escritor o que contribuiu para seu desenvolvimento como cineasta já que também escreve seus roteiros na maior parte dos casos. Mudou rapidamente de escritor para cineasta entre os anos 1970 e 1980 quando começou a tomar forma uma nova geração de artistas irlandeses, além disso, o fato de escrever os roteiros que dirige lhe permite experimentações mais pessoais e independentes.

O escritor e cineasta nasceu na cidade de Sligo na República da Irlanda em 1950 o que afetou sua perspectiva estética e visual que foi influenciada pelo ambiente em ebulição das lutas políticas entre República da Irlanda, de maioria católica e independente, e Irlanda do Norte, de maioria protestante subordinada à Inglaterra como parte do Reino Unido. Os conflitos políticos e ideológicos decorrentes da constante guerra entre os dois lados interferiram nos trabalhos não só de Neil Jordan como de vários outros diretores irlandeses¹²⁵.

¹²⁴ Ibidem, posição 210-213. Tradução nossa.

¹²⁵ Os problemas entre Inglaterra e Irlanda ocorrem desde sua anexação como parte do Reino Unido no início do século XIX. Parte dos irlandeses, predominantemente católicos, não aceitaram a subordinação à Inglaterra anglicana, enquanto outra parte tornou-se protestante e acreditava na união da Irlanda sob a bandeira inglesa. Uma série de conflitos decorrentes desse antagonismo se mantém desde então. No entanto a hostilidade se transformou em luta armada após o massacre de 30 de janeiro de 1972, que ficou conhecido como *Bloody Sunday* e imortalizado em uma música feita pela banda irlandesa U2. Neste dia, um protesto pacífico na única comunidade católica da Irlanda do Norte foi violentamente reprimido pela polícia tendo como resultado a morte de 14 civis. A partir daí, com o surgimento do IRA – *Irish Republican Army* – as desavenças se transformaram em atos terroristas com retaliações gerando mortes dos dois lados.

Ao mesmo tempo a República da Irlanda, dominada pelo catolicismo numa cultura paroquial foi amplamente transformada com a inclusão na União Europeia em 1973. A reforma econômica que possibilitou a transição de uma ilha isolada para uma sociedade globalizada alavancou um período de internacionalização abalando a hegemonia católica que, por sua vez, perdeu seu controle sobre o governo e a sociedade enquanto via irromper uma sucessão de escândalos sexuais nos anos 1980. Em decorrência, entre as décadas de 1980 e 1990, inúmeros tabus passaram a ser discutidos e contestados publicamente constituindo o divórcio, o aborto, a utilização e disponibilização de contraceptivos e a descriminalização da homossexualidade em 1993. Todas essas modificações e conflitos foram tomados pela cultura popular irlandesa contemporânea a eles e divulgados mundialmente através da música por Sinead O'Connor, U2, The Cranberries e outros; e no cinema por diretores como Jim Sheridan e Neil Jordan¹²⁶.

No final dos anos 1970, um jovem Neil começa a demonstrar a base dramática de suas narrativas, histórias que focam a intimidade e os conflitos familiares. Mais tarde, por volta da metade dos anos 1980 ele começa a abordar constantemente questões sobre identidade – principalmente de gênero – personagens confusas em busca de sentido, marginalizadas ou excluídas, o tema do outro e do estranho, os conflitos na Irlanda do Norte, questões de moralidade, temas oníricos etc. A recorrência de alguns temas obsessivamente presentes foi compilada na tabela abaixo para melhor visualização dessas ideias que se repetem em suas obras e seus roteiros:

Filme	Ano	Alcool	Sangue	Religião	Água	Sonhos	Fogo	Garotas e perigo	Irlanda	Monstros	Stephen Rea	Lágrimas	Homo e/ou transsexualidade	Roteiro
Angel	1982	x	x	x					x		x	x		x
The company of wolves	1984		x	x		x		x		x	x	x		x
Mona Lisa	1986													x
Higs Spirits	1988	x		x	x				x					x
The miracle	1991													x
The crying games	1992	x	x	x			x	x	x		x	x	x	x
Interview with the vampire	1994	x	x	x	x		x	x		x	x	x	x	x
Michael Collins	1996								x					x
The butcher boy	1997	x	x	x	x		x		x	x	x			x
In dreams	1999		x		x	x		x			x	x	x	x
The end of affair	1999	x		x							x	x		x
The good thief	2002													x
Breakfast on Pluto	2005			x					x				x	x
Ondine	2009	x		x	x	x		x	x	x	x	x		x
Byzantium	2013		x	x	x	x		x	x	x		x		
Obsessão	2018													x

¹²⁶ PRAMAGGIORE, M. **Neil Jordan**. Chicago: University of Illinois Press, 2008.



Figura 10. Jordan já começa a apresentar aqui motivos recorrentes em sua obra: monstros reais e imaginários, pesadelos, ambiguidade, dificuldade em distinguir realidade e sonho.

A primeira produção longa-metragem de Jordan foi *Angel, o anjo da vingança*¹²⁷ em 1982. Um roteiro original, escrito por ele e levemente referenciando os assassinatos da banda *Miami Showband* em 31 de julho de 1975 e que chocaram a Irlanda. *Angel* conta a história de Danny (Stephen Rea) – chamado de Danny Boy numa referência a uma canção tradicional irlandesa – um saxofonista que ao final de uma apresentação sai com uma garota. Nesse interim um grupo paramilitar vai até o bar e mata o empresário da banda da qual ele faz parte com a justificativa de que não foi paga a taxa usual de proteção. Enquanto Anne (Veronica Quilligan), a garota que estava com Danny, também é assassinada e o bar

é incendiado, ele permanece escondido, apenas observando. Após o episódio, sentindo-se culpado por não ter feito nada para impedir as mortes, Danny busca vingança e passa a caçar um a um dos envolvidos nos assassinatos. Algumas das temáticas que se tornarão lugares comuns nos filmes de Neil Jordan já aparecem na produção: a violência cotidiana na Irlanda, os atentados de grupos paramilitares, a culpa e a vingança. Contudo, não foi um filme de grande alcance internacional. A obra que o colocou no radar de Hollywood foi *A companhia dos lobos*¹²⁸ de 1984, uma releitura do conto de Chapeuzinho Vermelho, porém mais sombrio e sexualizado. O roteiro escrito por Jordan em parceria com Angela Carter, traz uma perspectiva feminista através da história que se passa como um sonho da adolescente Rosaleen (Sarah Patterson), em seu devaneio ela vive em uma vila isolada, próxima a uma floresta e perde a irmã atacada por lobos. Sua avó lhe conta várias histórias aterrorizantes que envolvem lobisomens e a alerta para os perigos de sair do caminho correto quando estiver andando pela floresta e para nunca confiar em homens, principalmente os que tiverem sobrancelhas juntas, numa aproximação de uma das variantes do conto original escrito por Charles Perrault em 1697. “O texto de Perrault tem

¹²⁷ Título original: *Angel*. Direção: Neil Jordan. Irlanda, Reino Unido: Bórd Scannán na hÉireann, Channel Four Films, Motion Picture Company of Ireland, 1982. 1 DVD (90 min), color.

¹²⁸ Título original: *The company of wolves*. Direção: Neil Jordan. Reino Unido: Incorporated Television Company, Palace Pictures, 1984. 1 DVD (95 min), color.

um caráter de fábula moral, ensina que quem transgride regras se expõe ao perigo, é punido e fim de história¹²⁹”. Inclusive uma das versões traz um versinho que inspira a fala de alerta da vovó à Chapeuzinho.

Vemos aqui que as meninas e, sobretudo, as mocinhas lindas, elegantes e finas, não devem a qualquer um escutar. E se fazem-no, não é surpresa, que do lobo virem o jantar. Falo “do” lobo, pis nem todos eles são de fato equiparáveis. Alguns são até muito amáveis, serenos, sem fel, nem irritação. Esses doces lobos, com toda a educação, acompanham as jovens senhoritas pelos becos afora e além do portão. Mas ai! Esses lobos gentis e prestimosos são, entre todos, os mais perigosos¹³⁰.

Um dia, ao se encaminhar para a casa da avó ela conhece um estranho e belo caçador que aposta com ela quem chega primeiro à casa da vovó. Se ela perder lhe dará um beijo, se ele perder, lhe dará a bussola que usa. Diferente da versão mais conhecida da fábula, baseada na dos Irmãos Grimm¹³¹ (1857), o caçador é um lobisomem que ao final contamina Rosaleen que conscientemente e por decisão própria se deixa abraçar e seduzir pelo lobo. Aceitando seu lado selvagem ela afirma sua liberdade de escolha e seu despertar sexual. O filme não possui encerramento nos moldes convencionais, não há um esclarecimento ou conclusão, apenas uma sequência em que uma matilha de lobos invade a casa em que Rosaleen está dormindo, porém já não é a mesma casa, parecendo há muito abandonada, o que confunde a fronteira entre o que é o sonho e o que é a realidade.

Em *A companhia dos lobos*, assim como em *Entrevista com o vampiro*, Neil Jordan revisita o gótico e seus monstros são fascinantes, perversos e seduzem os protagonistas que se tornam monstros por vontade própria, subvertendo os filmes de terror dos anos 1960, 1970 em que o monstro é o “outro”, um elemento externo à comunidade que deveria ser destruído para que a vida pacata pudesse voltar ao normal. A obra de Jordan, por outro lado, pode ser enquadrada na categoria de cinema pós-moderno ou terror pós-moderno com finais ambíguos, sem encerramento, sem a

¹²⁹ CORSO, D.L.; CORSO, M. Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis. Porto Alegre: Artmed, 2006. p. 51.

¹³⁰ PERRAULT, C. 1697 apud CORSO, D. L.; CORSO, M. op. cit. p.52

¹³¹ Jacob e Wilhelm Grimm viveram na Alemanha no século XIX e, como acadêmicos fizeram uma compilação de contos e fábulas orais e escritos como parte do desejo de criar uma síntese do folclore alemão seguindo a onda dos nacionalismos e buscas de origens em voga na época. Seus contos não tinham a intenção de se tornarem histórias de ninar, mas fontes de pesquisa acadêmica, tanto que algumas das histórias tinham conclusões bem sombrias, como a Rainha Má da Branca de Neve que foi forçado a calçar sapatos de ferro em brasa e dançar até a morte como punição por seus crimes. Tanto as histórias de Perrault quanto as dos Irmãos Grimm que se tornaram os atuais ‘contos de fadas’ foram reformuladas para o público infantil.

destruição dos monstros que são híbridos, sexualizados, além de narrativas com fronteiras borradas entre certo e errado, racional e irracional.

Os monstros de Jordan incorporam formas de erotismo que se afastam das convenções de gênero e diferença sexual. Seus lobisomens e vampiros fazem mais do que elevar o espectro de sexualidade, ultimamente eles desestabilizam categorias de homem/mulher, humano/não humano e heterossexual/homossexual.¹³²

Tanto os lobisomens de *A companhia dos lobos* quanto os vampiros de *Entrevista com o vampiro* são o “estranho” de que fala Freud¹³³, ambos superficialmente parecem humanos, mas não são, desencadeando o sentimento de angústia e familiaridade distorcida pelo reconhecimento do incomodo que não se consegue identificar. No caso do primeiro porque, como diz a avó de Rosaleen, os lobos que têm pelos por fora são perigosos, entretanto muito mais são aqueles que tem pelos por dentro, ou seja, os lobisomens que não podem ser identificados num simples olhar. Já o segundo traz vampiros totalmente inseridos na sociedade, caminhando tranquilamente entre os homens que reconhecem o perigo à espreita, mas não conseguem entender exatamente de onde vem e o que os assusta.

Embora tenha sido produzido na Irlanda, *A companhia dos lobos* (1984) fez sucesso em Hollywood num período em que estavam em alta filmes de terror com lobisomens¹³⁴ ainda que não tenha chamado tanta atenção do público por ter uma narrativa complexa e cheia de camadas. A consagração viria com *Traídos pelo desejo* (1992) indicado para 6 Oscar¹³⁵ e ganhador do prêmio Melhor Roteiro Original que foi escrito pelo próprio Neil Jordan.

¹³² Tradução nossa. Texto original: Jordan's monsters embody forms of eroticism that depart from conventions of gender and sexual difference. His werewolves and vampires do more than raise the specter of alternative sexualities, however; ultimately, they destabilize categories of male/female, human/inhuman, and heterosexual/homossexual altogether.

¹³³ FREUD, S. op. cit., p. 4-28.

¹³⁴ Em 1981 foi lançado nos Estados Unidos numa produção conjunta com a Inglaterra *Um lobisomem americano em Londres*, escrito e dirigido por John Landis, conta a história de dois estudantes que são atacados por um lobisomem durante uma excursão e um deles é morto, enquanto o outro é infectado e começa a apresentar sintomas de transformação. O filme teve um orçamento de US\$ 10 mi e faturou, no total, cerca de US\$ 60 mi. Já *A companhia dos lobos* teve um custo de US\$ 2 mi e lucrou no total cerca de US\$ 10 mi. Proporcionalmente, tiveram uma arrecadação próxima.

¹³⁵ Foi indicado para Melhor Roteiro Original, Melhor Filme, Melhor Montagem, Melhor ator para Stephen Rea, Melhor ator coadjuvante para Jaye Davidson, Melhor diretor para Neil Jordan.

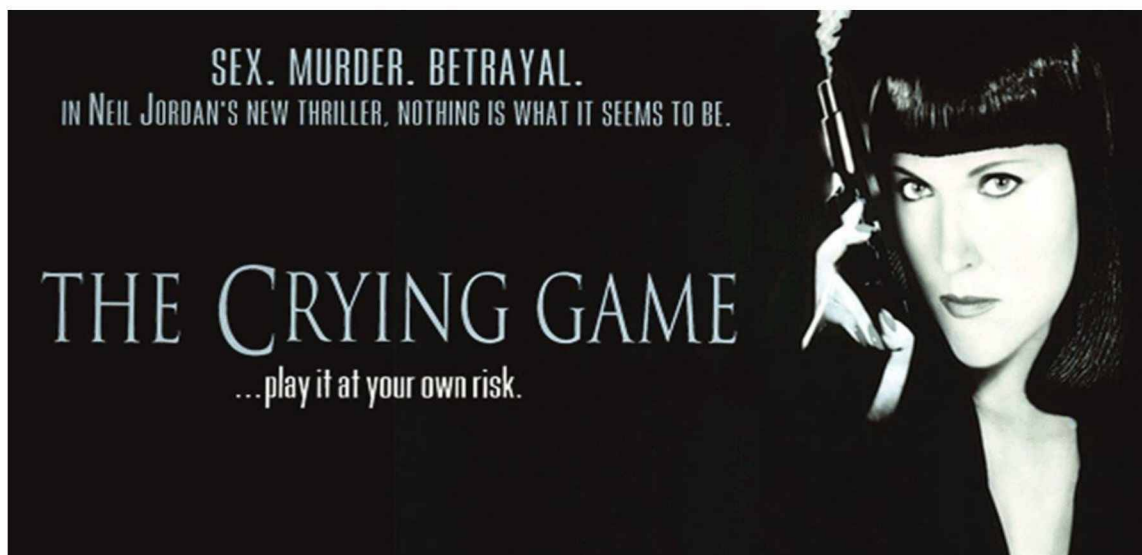


Figura 11. Sucesso de crítica, o filme reúne outros elementos chaves da carreira de Jordan: ambiguidade sexual, violência, quebra de tabus e angústia de personagens fragmentados.

À primeira vista *Traidos pelo desejo*¹³⁶, um filme feito de forma independente, trata do sequestro executado pelo IRA – Exército Republicano Irlandês – de um soldado britânico para ser usado como moeda de troca na libertação de integrantes presos. Enquanto está em cativeiro, o soldado Jody (Forest Whitaker) é vigiado por Fergus (Stephen Rea), um terrorista comprometido que acredita na causa, mas não se sente confortável com a violência. Enquanto exerce sua vigilância Jody e Fergus passam a conversar e a desenvolver uma imprevisível amizade.

Ao perceber que realmente não teria saída e seria assassinado pelo restante do grupo, Jody mostra a foto de sua namorada, diz que ela vive em Londres e pede que Fergus a procure e diga que morreu pensando nela. Após a morte de Jody, Fergus se afasta daquele grupo ligado ao IRA e vai para Londres. Chegando lá, ele muda sua identidade e passa a ser conhecido como Jimmy e parte à procura de Dil (Jaye Davidson), quando a encontra os dois se sentem atraídos um pelo outro e iniciam um relacionamento. Ao longo dele, Fergus começa a contar para Dil a verdade sobre como a encontrou e sobre Jody. Daí em diante a questão relativa ao IRA é posta de lado e o filme passa a focar no relacionamento entre Jimmy (Fergus) e Dil.

Num final atordoante, Jimmy é surpreendido com a revelação que Dil, na verdade, é uma mulher transsexual que ainda não alterou seu corpo. Com isso, Jordan choca o público junto com Jimmy já que ao longo da narrativa nada sugere ou põem em dúvida o gênero de Dil, o choque é compartilhado pelo espectador que descobre a verdade junto

¹³⁶ Título original: *The crying game*. Direção: Neil Jordan. Reino Unido, Japão, EUA: Palace Pictures, Channel Four Films, Eurotrustee, 1992. 1 DVD (112 min), color.

com o personagem, e agora, como ele, terá que lutar também com seus preconceitos e um dilema em relação a sua própria sexualidade. Além da discussão sobre xenofobia, ele insere o tema da homossexualidade e da transexualidade, da busca e confusão de identidades e aprofunda questões sobre intolerância, todos temas caros à Jordan e que vão aparecer, em maior ou menor grau, em seus filmes.

A relevância da apresentação das obras de Neil Jordan é a identificação de um fio condutor de suas produções, de seus roteiros e de temáticas que se repetem em suas obras. É evidente que uma discussão detalhada de todos os filmes do diretor seria, além de infrutífera por sua extensão, desnecessária. Desta forma a seleção de algumas de suas obras foi feita buscando aquelas que tiveram maior impacto no cinema *mainstream* que levaram produtores e executivos de Hollywood a convidá-lo para dirigir *Entrevista com o vampiro* em 1993, um filme de alto orçamento e com elenco estelar. Jordan se move com desenvoltura em várias situações transitando tranquilamente entre filmes independentes de baixo orçamento e superproduções comerciais¹³⁷.

Sua habilidade para conectar temas e ideias que permeiam sua obra em seus roteiros originais faz com que seja possível rotulá-lo como um diretor autor, por mais que esse conceito seja contraditório e cause discussões por conta de uma indústria cinematográfica mundial em que o diretor se tornou produtor como nos casos de Steven Spielberg, George Lucas e outros. Jordan é um *outsider* inserido nesse novo cinema que surgiu a partir dos anos 1970 na Nova Hollywood, influenciado pela *nouvelle vague* e pelas correntes artísticas europeias.

A ideia de diretor-autor surgiu na França a partir das discussões do grupo ligado à *Cahiers du Cinema*¹³⁸ que nos anos 1950 assistindo e analisando produções de Hollywood, percebeu que alguns diretores tinham marcas distinguíveis impostas nos filmes que tornavam possível identificá-los por seu estilo que era usado como meio de expressão pessoal “mesmo no caso de diretores subordinados aos grandes estúdios” como nos diz Bergan¹³⁹, sendo reconhecidas suas marcas como se fossem assinaturas em seus filmes pode perfeitamente ser aplicado para descrever a filmografia de Jordan e sua maneira de ver e descrever o mundo, seus personagens e suas histórias.

¹³⁷ ARDID, J.; GIRÁLDEZ, M. **Neil Jordan**. Madri: Cátedra, 2017.

¹³⁸ Editada desde 1951 a *Cahiers du Cinema* iniciou como uma revista de crítica de cinema que tinha em seus quadros teóricos, críticos e cineastas como André Bazin, Jean-Luc Godard, François Truffaut entre outros responsáveis pela vanguarda francesa, a *nouvelle vague*. Continua sendo editada tendo edições em vários idiomas.

¹³⁹ BERGAN, R. op. cit., p. 112-115.

Porque Jordan, em que pese sua capacidade de ir e vir do *mainstream* ao cinema de ensaio mantem sempre a capacidade de ser reconhecido, inclusive em projetos de alto orçamento como *Entrevista com o vampiro* ou *Michael Collins*. E isso, em um mundo de cinema altamente uniformizado, é algo a ser levado em conta, mesmo que em algumas ocasiões suas abordagens pessoais não sejam tão relevantes. Essa dualidade entre o pessoal e o artificial, entre o vivido e o obsessivo, tem marcado sua carreira de cineasta. Em alguns momentos de verdadeira harmonia entre essas dicotomias surgem autênticas películas conceituais, como é o caso de *Companhia dos Lobos* ou interessantes revisões de mitos fantásticos como em *Entrevista com o vampiro*¹⁴⁰.

A concepção de cineasta autor ou autor diretor está tão firmada entre público e crítica que os nomes dos diretores por si só já são publicidade para os filmes, sendo conectados a determinadas temáticas ou forma de abordar e construir narrativas que são reconhecidas como os estilos particulares de Alfred Hitchcock nos anos 1960 ou Quentin Tarantino nos anos 1990 ou ainda Alejandro Iñarritu nos anos 2000 entre outros. No caso de Jordan há traços como no quadro exposto acima em que são identificáveis temas frequentemente abordados em sua obra, há também algumas “marcas” como o uso de paletas de cores que destacam o verde, o vermelho e o azul. As dificuldades da infância e a adolescência como transição para o mundo adulto, simbologias como as maçãs e os sonhos, a recorrência de teatros ou parques de diversão na intenção de demonstrar os simulacros que são as narrativas.

Ele insere em seus filmes a violência, a loucura, a irracionalidade, a confusão, o equívoco. É onde ele utiliza os recursos de sonhos, de contos, de simulacros para nos fazer participar de sua história, ainda que essa seja sobre um grupo de vampiros espreitando na noite ou um licantropo escondido no bosque ou um terrorista apaixonado por um transsexual ou um menino homicida; de forma maior ou menor sempre os entenderemos¹⁴¹.

Embora Jacques Aumont e Michel Marie¹⁴² contestem a ideia de autor, visto que, em “numerosos casos o realizador limita-se a uma simples execução e não tem nenhuma responsabilidade nem iniciativa na escolha dos argumentos, dos diálogos, dos actores (sic), montagem, da música, etc.”, no caso de Jordan além de tudo é o roteirista da maior parte de seus filmes, somando a isso as temáticas e discussões recorrentes.

David Geffen é um homem muito persuasivo. Um cara legal, na verdade, um homem adorável, muito poderoso. Eu não o conhecia e ele me enviou o roteiro. Ouvi falar do livro, mas não li. Então, li o roteiro que Anne Rice havia escrito,

¹⁴⁰ ARDID, J.; GIRÁLDEZ, M. op. cit., p. 58.

¹⁴¹ Ibidem, p. 58.

¹⁴² AUMONT, J.; MARIE, M. Autor. In: _____. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Lisboa: Edições texto&grafia, 2008. p. 29-31.

e era muito teatral, mas meio fascinante. Foi um filme de vampiros que levou a questão dos vampiros a sério. [...] Eu li o livro de Anne Rice e achei maravilhoso. Uma das melhores peças de ficção gótica desde Drácula, e realmente interessante. Então disse à Geffen que se eu conseguisse o roteiro certo tentaria fazer o filme. Voltei ao livro e adaptei o roteiro de Anne Rice criando algo que me agradou, então enviei à David. [...] Eu estava muito nervoso em fazer um filme de Hollywood, como você pode entender. Ele disse: “Olha eu vou permitir que você faça como um filme independente, para que você possa fazer exatamente como quiser”, e David é poderoso o suficiente para levar o estúdio a fazer esse grande filme que custou cerca de US\$ 70 milhões permitindo que eu fizesse do jeito que fiz *A companhia dos lobos*. Para mim foi uma explosão¹⁴³.

Como roteirista em *Entrevista com o vampiro*, mesmo não tendo sido creditado após a reelaboração do script de Anne Rice, suas alterações causaram choque em algumas sequências com mais violência e crueldade do que a autora havia sugerido¹⁴⁴, além de outros pontos que trazem sua marca ou assinatura, como procurarei mostrar ao destrinchar o filme.

¹⁴³ ZUCKER, C. **Neil Jordan**: Interviews (conversations with filmmakers). Mississippi: University Press of Mississippi, 2013. p. 21.

¹⁴⁴ RILEY, M. op. cit. passim.

Capítulo 2. Todo monstro é o monstro de alguém

O horror nos atrai porque ele diz, de uma forma simbólica, coisas que teríamos medo de falar de boca cheia, aos quatro ventos; ele nos dá a chance de exercitar (veja bem: exercitar, e não exorcizar) emoções que a sociedade nos exige manter sob controle. O filme de horror é um convite para entregar-se a um comportamento delinqüente, anti-social – cometer atos de violência gratuita, ter condescendência com nossos sonhos pueris de poder, nos render aos nossos medos mais covardes. Talvez, mais que qualquer outra coisa, as histórias ou filmes de horror dizem que não tem problema nos juntarmos à escória, nos tornarmos seres completamente tribais, matar o forasteiro¹⁴⁵. *Stephen King, Dança Macabra.*

A busca por explicação para aquilo que é ininteligível é parte da cultura humana. O panteão de deuses gregos, por exemplo, material admirado, estudado e replicado incessantemente na literatura e no cinema, é fruto de tentativas de entendimento dos fenômenos naturais mais comuns: trovões e relâmpagos, chuva e sol, fertilidade, ciclos da lua, das estações, das marés, nascimento e morte.

Por mais avançada que seja a ciência em todas as suas abordagens e vertentes, não há nenhuma comprovação do que ocorre após a morte, além da decomposição do corpo, da matéria. Essa dúvida, cercada de crenças que baseiam todas as religiões, é um dos maiores medos humanos – se não o maior – e terreno fértil para o imaginário sobre todo tipo de espectros, espíritos, fantasmas, assombrações, criaturas que assombram os vivos e suas expectativas e ansiedades sobre céu e inferno, bem e mal. O objetivo deste capítulo é explorar algumas definições de monstros, a forma como a morte pode ser representada e assimilada, a dicotomia entre o bem e o mal e seus limites constantemente impelidos na sociedade ocidental através do cinema.

A última parte deste capítulo trata diretamente de alguns filmes selecionados das décadas de 1970 a 1990 em Hollywood e seu impacto na modificação da imagem do vampiro no cinema, portanto, será mais descritivo apresentando os pontos principais das narrativas, personagens principais e desenvolvimento da trama. E, para finalizar, apontamentos a respeito das modificações, continuidades e rupturas dos vampiros no cinema em comparação com os acréscimos influenciados por Anne Rice em seu romance *Entrevista com o vampiro*.

2.1. Classificando um *monstro*

¹⁴⁵ KING, S. *Dança macabra*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997. p. 38.

Há diversas definições para aquilo que se pode nomear como *monstro*: ele pode ser uma pessoa, uma criatura, uma ideia, algo material ou imaterial. O conceito de monstro é derivado do latim *monstrum*, o manifesto de um aviso dos deuses; uma advertência ou sinal de mau agouro; algo que é contrário à natureza; alguma coisa com tamanho extraordinário ou ainda – e este é o aspecto que encaixa nesse trabalho – alguém ou algo perverso ou mau.

O monstro é sempre o “outro” pois, a compreensão como sujeito e a determinação de uma identidade, seja pessoal, seja como parte de um grupo ou comunidade, ocorre a partir da negação e oposição ao outro: defino o que sou por aquilo que não sou. A identidade depende de algo fora dela, uma outra identidade oposta que marque a diferença que, por sua vez, é sustentada pela exclusão. Essas fronteiras e demarcações de identidade podem ser tanto políticas, históricas, territoriais ou ainda, biológicas. “O corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade – por exemplo, para a identidade sexual¹⁴⁶.” Sempre explorando territórios e em embate com outros povos e culturas, o homem projeta a imagem de monstro sobre aqueles que são diferentes, com isso é justificada a morte e a destruição do estrangeiro, do estranho, daquele que está fora devendo ser eliminado com o fim de evitar o contágio e a destruição do estrato com o qual os dominadores se identificam. A antiga e persistente ideia da superioridade do “puro” – o humano, aquele que persegue –, sobre o “impuro” – o monstro, o que é perseguido, que encarna o Mal a ser aniquilado.

Em sua obra *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*¹⁴⁷ Carrol, ao conceituar o que é o monstro, menciona que ele não precisa ser feio, pois em muitos casos a monstruosidade está sob a superfície, sob a pele. Como é o caso dos vampiros representados pelo cinema, em especial, nas últimas décadas, que são, em sua maior parte, homens ou mulheres, bonitos e sedutores, sendo que sua maldade e sua feiura são morais e escondidas sob uma aparência de beleza, elegância e charme que seduz suas vítimas tornando sua identificação mais difícil, exigindo dos perseguidores a leitura de sinais sutis. Eles são ameaçadores, mas não horríveis. “[...] na linguagem do dia-a-dia, os

¹⁴⁶ WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 6.

¹⁴⁷ CARROL, N. op. cit. passim.

monstros são muitas vezes entendidos nos termos da moralidade. Um monstro pode ser extremamente cruel e/ou mau¹⁴⁸.”

Um dos alicerces da questão da monstruosidade é a contradição de categorias que implica na impureza transgredindo definições como humano/animal, corpo/máquina, vivo/morto. Mesmo que não se consiga definir exatamente o que é um monstro, é sabido que é algo que não se enquadra nas categorias de normalidade, presente em todos os imaginários, em todas as culturas; um ser que perturba por sua aparência híbrida ou sua falta de moralidade.

A palavra monstro dispara uma série de imaginários: assassinos como “Jack, o Estripador, Marilyn Manson, o Assassino do Zodíaco, o Bandido da Luz Vermelha, o Maníaco do Parque; pessoas como Hitler, a encarnação do mal político; ou criaturas como a do Dr. Frankenstein, Drácula, lobisomens, saídos diretamente de mitos, lendas e páginas da literatura que foram para no cinema e se juntaram a outros criados pelo cinema: Leatherface (O massacre da Serra Elétrica, 1974); Jason (Sexta-feira 13, 1980); Hannibal Lecter (O silêncio dos inocentes, 1991); Scarface (1932, 1983) e os anônimos zumbis¹⁴⁹.

Todos esses e muitos outros são parte da cultura e do imaginário assombrando e causando terror em inúmeras formas, tamanhos, aparências. Mas os “monstros são a base da ficção popular contemporânea [...], que irrompem em cinemas nas sextas-feiras, são arrasados pelos críticos, rendem milhões nos fins de semana e voltam a desaparecer em suas próprias trevas¹⁵⁰.” Ele abre um espaço que permite a inversão dos valores de uma cultura, o público o vê como uma catarse em que é permitido o desejo e os pensamentos que fora dali, da tela, não seriam permitidos ou aceitos.

Jeffrey Cohen¹⁵¹ nomeia teses que funcionam como uma outra definição. De acordo com ele, o monstro incorpora o momento em que é criado com seus medos, desejos e ansiedades, não sendo uma criatura que pode morrer de forma absoluta, ele está sempre voltando, o que consiste em sua maior ameaça: seu eterno retorno. Não sendo dado a categorizações como humano ou inumano, é uma representação da alteridade ao mesmo tempo em que defende as fronteiras do que é permitido e o medo dele confunde-se com uma espécie de desejo.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 62.

¹⁴⁹ VUGMAN, F. **A invenção do monstro**: do golem ao zumbi. Rio de Janeiro: Luva, 2018, p. 20.

¹⁵⁰ COOLE, S. Os sistemas e o indivíduo: monstros existem. In: JEHA, J. (org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007, p. 103-104.

¹⁵¹ COHEN, J. J. A cultura dos monstros: sete teses. In: _____. (org.). **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

Sua utilização enquanto conceito sempre se prestou a fins estratégicos na religião como forma de separar o bem do mal mantendo a ordem através do horror ou na mitologia para definir não só a dicotomia moral, mas também para delimitar belo e feio, verdadeiro e falso. A concepção imaginária do monstro faz parte da humanidade como forma de entendimento explicação para o desvirtuamento caráter em contrapartida à moral que diz sermos feitos à semelhança de Deus ou dos deuses, conforme a cultura e o período.

O imaginário é um objeto de pesquisa, tal como as ações visíveis dos homens. Não constitui uma espécie de véu geral proveniente de designios divinos, nem de um inconsciente coletivo no sentido de Jung, e sim de um fenômeno coletivo bastante real, produzido pelos múltiplos canais culturais que irrigam uma sociedade. Uma espécie de maquinaria escondida sob a superfície das coisas, poderosamente ativa, porque cria sistemas de explicação e motiva igualmente tanto ações individuais quanto comportamentos de grupos. [...] O imaginário coletivo é vivo, potente, sem se tornar obrigatoriamente homogêneo, pois tem modelagem infinita, segundo os grupos sociais, as classes, as idades, os sexos, os tempos e os lugares¹⁵².

O mal é uma velha questão abordada em todas as sociedades que buscam formas de o entender ou resolver; pela perspectiva filosófica ele é ligado à natureza humana que, dependendo o pensador pode ser vista com otimismo ou pessimismo sendo o homem o lobo do próprio homem ou um cordeiro para seu semelhante¹⁵³. Para os antigos o mal era uma essência dos seres humanos e podia tanto ser causado quando sofrido. Os filósofos sempre tentaram encontrar uma definição precisa, sem muito sucesso, para um termo que é extremamente fluido e metafísico. De acordo com Jeha (2007), Santo Agostinho considerava como mal aquilo que se afastava da natureza e não podia cumprir sua função; Paul Ricoeur¹⁵⁴ diz que ele é um mistério impenetrável, não há como representá-lo ou descrevê-lo pois é uma incógnita central nas relações e conflitos socioculturais; a questão “da representação do mal e a inadequação dos meios de expressão em face de sua imensurabilidade permanecem¹⁵⁵”. Marx, Freud e Nietzsche no século XIX fizeram sua definição de mal. Para Marx a causa do mal estava nas relações de produção, enquanto para Freud nas pulsões da libido e, por fim, para Nietzsche no desejo de poder sobre os outros¹⁵⁶. Enquanto Bauman¹⁵⁷ diz que não é possível articular um significado ou ainda

¹⁵² MUCHEMBLED, R. **Uma história do diabo**: séculos XII-XX. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001. p. 9.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 17.

¹⁵⁴ RICOEUR, P. **O mal**: um desafio à filosofia e à teologia. Campinas: Papirus, 1988.

¹⁵⁵ JEHA, J. Monstros como metáforas do mal. In: _____. (org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007, p. 12

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 15.

¹⁵⁷ BAUMAN, Z. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 74.

racionalizar o mal, que mantém o mistério de sua origem justamente no fato de não ser possível defini-lo com exatidão.

A psicologia, mesmo de forma inacabada, define o mal como o ato de infligir dano de forma intencional, consciente sobre alguém por um indivíduo ou grupo. Sendo a diferença entre a concepção de pessoa boa ou má, uma questão de grau, visto que, todos temos instintos obscuros, impulsos agressivos ou violentos, reminiscência evolutiva da luta pela sobrevivência. Entretanto, assassinos seriais, por exemplo, “tem fantasias sádicas complexas, compulsivas e intensas¹⁵⁸”, que os diferenciam da maioria e os inclui no espectro, no rótulo religioso e/ou social de representante do Mal.

Entre as metáforas mais comuns que usamos para nos referir ao mal, estão o crime, o pecado e as transgressões dos códigos morais que orientam o que é “certo”. Quando o mal é transposto para a esfera legal, atribuímos-lhe o caráter de transgressão das leis sociais; quando o mal aparece no domínio religioso, o reconhecemos como uma quebra das leis divinas, e quando ele ocorre no meio estético ou moral, damos-lhe o nome de monstro ou monstruosidade¹⁵⁹.

Apesar de todas as discussões ocorridas ao longo do tempo sem se chegar a um consenso, foi a literatura que melhor conseguiu definir o mal com suas metáforas, tornando-o palpável através de símbolos capazes de expressá-los encarnando tudo que é mal e perigoso, tudo que é horrível na humanidade, sendo um aviso ou castigo pela quebra das regras morais impostas intrincado em discussões e ligados a “diversas figuras monstruosas e maléficas, temas relacionados à condição de sujeito, que determinam os modos como a sociedade é concebida e como o outro é representado na literatura¹⁶⁰”, e em todas as mídias. Monstros como os vampiros do século XIX, quando foram criados eram metáforas da decadência humana para aquela sociedade, trazendo também à tona medos primários como o da morte e o do desconhecido.

Para Foucault¹⁶¹ o monstro é “não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. Ele é, num registro duplo, infração às leis em sua existência” ele é uma infração para a qual ficamos sem ação “o que faz a força e a inquietação do monstro é que, ao mesmo tempo que ele viola a lei, ele a deixa sem voz.”

¹⁵⁸ SIMON, R. I. **Homens maus fazem o que homens bons sonham**: um psiquiatra forense ilumina o lado obscuro do comportamento humano. Porto Alegre: Artmed, 2009. p. 21-30.

¹⁵⁹ JEHA, op. cit., p. 19.

¹⁶⁰ ANDRADE, L. E. S.; SANTOS, J. F. (orgs.). **De monstros e maldades**. Curitiba: Appris, 2015. p. 6. (edição Kobo).

¹⁶¹ FOUCAULT, M. **Os anormais**. Curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 69-71.

Sendo assim, ele suscita somente a violência, a ação fora da lei seja a destruição, seja a piedade ou compaixão para com o anormal. Bilger¹⁶² nos fala que o vampiro atual é uma forma de vermos nossa própria fragilidade, não conseguimos mais identificar o monstro, ele misturou o mundo real com a ficção, ele pode ser qualquer um, nosso vizinho, nosso colega, alguém andando ao nosso lado na rua, não sabemos mais de onde vem o perigo, ele não é mais visível, está totalmente integrado em nosso mundo, sendo temido por sua ameaça a toda imagem idealizada que o humano tem de si e de sua cultura, portanto o monstruoso e suas modificações mostram “[...] que a diferença é arbitrária e flutuante, que ela é mutável antes que essencial, o monstro ameaça destruir não apenas os membros individuais de uma sociedade, mas o próprio aparato cultural por meio do qual a individualidade é constituída e permitida¹⁶³.”

Esse imaginário que comporta a individualidade e a dicotomia do eu *versus* o outro se define também e principalmente na questão dos corpos que são categorizados como “diferentes” seja pelo discurso médico, seja pelo biológico ou natural que comporta também os discursos das ciências sociais. Essa normatização é sempre repensada, modificada, construída e reconstruída pelas organizações socioculturais sobre a natureza do corpo físico determinado biologicamente que são transmitidos através das gerações ao longo do tempo¹⁶⁴. Desde a antiguidade, assim como os animais exóticos, os homens com corpos diferentes despertavam a curiosidade e a imaginação ocidental que influencia o cinema hollywoodiano¹⁶⁵ e as adaptações dos mais conhecidos monstros da literatura.

Num trabalho extremamente relevante para a questão sobre a monstrosidade, Michel Foucault fala dos sujeitos considerados “anormais”, um grande grupo indefinido e confuso de concepções de sujeitos excluídos das categorias de “normalidade” – arbitrárias e construídas por quem se coloca como a parte correta da equação – e, para os quais se constroem um conjunto de instituições e regras jurídicas criadas para confinamento e controle através de disciplinas e discursos com o fim de correção e readaptação¹⁶⁶. Não há que se perder de vista o fato de que o “monstro” é uma ideia cultural, ele não existe por si mesmo, é uma leitura e entendimento do outro dentro das relações culturais nas quais se está inserido. Uma concepção imbricada na questão da

¹⁶² BILGER, N. **Anomie vampirique, anémie sociale**: pour une sociologie du vampire au cinéma. Paris: L’Harmattan, 2002.

¹⁶³ COHEN, op. cit., p. 40.

¹⁶⁴ PLANELLA, J. **Los monstruos**. Barcelona: UOC, 2016.

¹⁶⁵ Objeto desse estudo, os monstros do cinema hollywoodiano são, predominantemente, europeus e ocidentais: Drácula, Frankenstein, etc.

¹⁶⁶ FOUCAULT, M. 2001. *passim*.

alteridade. “A monstruosidade, a diferença corporal, a alteridade em suma, nos confronta com os limites do que consideramos humano. Os olhos do outro (da alteridade) são um espelho para nós mesmos¹⁶⁷”.

Os monstros e a ideia de mal fazem parte da cultura mundial e vão se modificando à medida que as sociedades também se transformam, mas continuam encarnando toda a dimensão transgressora e ameaça física a quem cruza seu caminho, tendo aspectos variados, desde os mais repulsivos aos mais sedutores, persistindo no imaginário por conta dos medos humanos mais inatos e perenes, como o medo do escuro, da noite quando a maior parte da população dorme, portanto, está mais vulnerável e indefesa.

Dentro de casa, armários, janelas, portas, porões e sótãos são os principais nichos de pavor. [...] Também a escuridão é outra forma de buraco, de dentro do qual sem o assassino, o inimigo, o monstro. Ela protege e alimenta as forças do Mal, que chegam a confundir-se com as sombras e as trevas. [...] E é sempre à noite que os zumbis reanimam-se, os cemitérios se enchem de vida e os vampiros vão à luta. [...] como todos os mortos-vivos que se alimentam da vida alheia para prolongar sua (in)existência¹⁶⁸.

A ameaça física que resulta na morte da vítima do monstro é o que o torna tão assustador, pois na grande lista de medos que o homem possui o maior é o medo da morte que se mantém através dos séculos de existência humana. Um medo aterrador por conta da força da reação emocional que causa e, principalmente, pela total ignorância sobre o que ocorre após. Uma situação inegociável, o fim absoluto, impossível de experimentar, portanto, incompreensível para aqueles que permanecem vivos. Aterrorizante para o homem por ser o único ser a ter consciência da sua finitude, da sua morte, os demais animais possuem instinto de sobrevivência, mas não consciência de sua vida limitada, de sua morte iminente seja por velhice, seja por doença, seja por um acidente ou qualquer outra causa externa e incontrolável. “Nenhuma experiência humana, rica que seja, oferece uma vaga ideia da sensação de que nada vai acontecer e nada mais pode ser feito¹⁶⁹”.

Seres dotados da capacidade de imaginar alternativas e estratégias para vencer os obstáculos, diante da morte e sua inevitabilidade foram criadas formas de domesticá-la ou aceitá-la. A crença universal na vida após a morte é uma delas. Uma crença para evitar o vazio do desconhecimento do “depois”. Negando a finitude que é a morte e acreditando na imortalidade da alma – autônoma em relação ao corpo, sendo imaterial – que após a

¹⁶⁷ PLANELLA, J. 2016. op. cit. p. 14.

¹⁶⁸ NAZÁRIO, L. 1998. op. cit. p. 299-300.

¹⁶⁹ BAUMAN, Z. 2008. op. cit., p. 45.

expiração final se desvencilha de seu invólucro de carne e ossos e está livre para encontrar continuar existindo em um outro plano, dotando a vida de significado e permitindo a aceitação e conciliação com a mortalidade. A existência ou não da alma é uma discussão filosófica e teológica – da mesma forma que o mal – que ocupa os estudiosos desde a antiguidade. Normalmente entendida como o princípio vital que anima os seres humanos e sendo ligada ao corpo e portadora da identidade individual, seu destino após a desconexão do corpo físico e em quanto tempo isso ocorre, é tão variado quanto os credos religiosos.

2.2. A morte e o não-morto, o vampiro¹⁷⁰

As civilizações greco-romana eram ambíguas em relação a crença na sobrevivência da alma após a morte e havia aqueles acreditavam não haver separação entre alma e corpo que permaneciam juntos e convivendo na terra junto com os seus. “Nascida junto com o corpo não seria dele [a alma] separada pela morte, alma e corpo seriam encerrados juntos no mesmo túmulo¹⁷¹.” Sendo assim, eram deixados alimentos e bebidas para o morto, para que este pudesse comer e beber após sua morte, pois se acreditava que ele continuava vivendo, através de sua alma, debaixo da terra em sua sepultura. Isto explica o sepultamento, sua necessidade veio da crença que as almas precisavam de um lugar para morar, onde descansar e receber as oferendas dos vivos, as almas sem sepultura seriam errantes e se tornariam fantasmas que assombrariam os vivos lembrando-os de sua condição.

So, the Greeks held certain burial rituals to be quite important. And despite the varying attitudes toward the possibility of an afterlife, there existed a widespread belief that if the dead weren't properly laid to rest their spirits might take revenge and haunt the living. Even if a good number of Greeks didn't believe in the soul or its survival after death, a pervasive folk-belief in vengeful ghosts might at least be seen as an expression of guilt for failing to observe proper rituals. And, lest individual families failed to tend their ancestors' tombs, some Greek cities such as Athens held annual State festivals to honor the dead.¹⁷²

¹⁷⁰ As 3 próximas páginas trazem uma adaptação da discussão já efetuada em VIEIRA, M. R. **Sombras e sangue**: as investigações de Don Calmet sobre as aparições de vampiros na história e na Europa do século 18. Ponta Grossa: Estúdio Texto, 2015. p. 17-22. A decisão pela recuperação dessa discussão se deve a sua importância para o desenvolvimento das questões referentes à morte e aos medos que a cercam.

¹⁷¹ FELTON, D. The dead. In: OGDEN, D. **A companion to Greek religion**. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007. p. 86-99.

¹⁷² Ibidem, p. 87.

Não se temia a morte, mas sim a privação da sepultura ou dos ritos funerários adequados para passar a eternidade tranquilamente. Esta crença era difundida a todos, na Grécia e Roma antigas os relatos de fantasmas são abundantes¹⁷³. Além disto, existia também a noção que o homem tinha que viver sua vida no tempo correto, sem abreviá-la, quando isto acontecia havia “consequências nefastas e perigosas para todos¹⁷⁴”.

Isto se aplicava a todos os mortos prematuros: recém-nascidos, mães mortas no parto, suicidas; incluindo nestes feiticeiros, pessoas que de alguma forma inquietavam a comunidade, os que tinham motivo para vingança, os que não eram sepultados nos locais que determinaram e os que não eram sepultados; todos que podiam tornar-se fantasmas e voltar para assombrar os vivos, eram os recusados no além e ficavam presos sem poder fazer o trespassse. Da mesma forma se não fossem cumpridos os ritos de passagem corretamente o morto também não descansaria. Todos tinham que viver dentro da normalidade e dos códigos morais e se desprender de todos os elos que os ligavam aos vivos no momento da morte para poderem descansar em paz¹⁷⁵. Proceder de modo ritualmente correto é impedir que o defunto retorne sem autorização, que se transforme em vampiro, que vire inimigo – mas somente quando a cultura admite essas possibilidades no repertório de destinos que oferece ao morto.

Nos séculos V e VI os cemitérios eram como no tempo dos romanos, afastados das cidades com a intenção de manter o mundo dos vivos e o mundo dos mortos separados. A morte era pessoal e individual, os ritos funerários eram obrigação da família, o cuidado para que os mortos não fossem perturbados e tratados de forma correta para não retornarem e atormentar os vivos também.

Por volta do século VII com o cristianismo, a igreja passou a trazer os mortos para serem enterrados dentro de seu edifício, assim aproximando os vivos e mortos e apaziguando o medo.

Assim a morte se tornava pública. Os fiéis rezavam com os pés sobre seus próximos. O mundo dos vivos e o mundo dos mortos formavam apenas um, separados somente pela fronteira simbólica do piso, num mesmo espaço sagrado. [...] A morte foi integrada à humanidade¹⁷⁶.

¹⁷³ SCHMITT, J-C. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 28.

¹⁷⁴ LECOUTEUX, C. **História dos vampiros: autópsia de um mito**. São Paulo: UNESP, 2005, p. 28.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 40-51.

¹⁷⁶ ROUCHE, M. Alta Idade Média ocidental. In: VEYNE, P. (org.) **A história da vida privada: Do Império Romano ao ano 1000 – Volume I**. São Paulo: Companhia das Letras: 1989. p. 492-493.

A forma tradicional de encarar a morte e de tratar os mortos conviveu durante muito tempo com as práticas cristãs. As famílias eram responsáveis por seus mortos, por prepará-los para a passagem quando da morte. Ainda havia “a crença que os mortos podiam retornar para juntos dos vivos e atormentá-los, principalmente quando o trespassasse ou a conduta de seus parentes não os satisfaziam¹⁷⁷.” A igreja via os relatos de fantasmas como manifestações do demônio, mas as crenças nos fantasmas não desapareceram do Ocidente, principalmente entre os povos eslavos e germânicos que acreditavam que os criminosos poderiam retornar, tendo assim práticas para enfrentá-los. Cadáveres, no direito germânico, podiam agir juridicamente, podiam ser condenados e objeto de uma execução póstuma, portanto, “se os mortos eram julgados e executados, como não acreditar em seu temível poder?¹⁷⁸”

Conforme Schmitt¹⁷⁹ (2006, p. 253-260), a concepção da antiguidade clássica em que o corpo e a alma eram inseparáveis modificou-se com o cristianismo¹⁸⁰, para os cristãos corpo e alma são duas coisas separadas. Com a morte o corpo volta ao pó e a alma vai para o purgatório, geralmente aguardar seu julgamento final para os bons terem os corpos ressuscitados como Cristo, e ascenderem ao Paraíso. Devido a isto as normas da Igreja combatiam a destruição do corpo que seria ressuscitado no Juízo Final.

A igreja passou a tomar para si o cuidado com os mortos, transformando um acontecimento visto como privado, particular da família num acontecimento público, em geral com a intenção de lutar contra o medo da morte e as crenças em aparições. Mesmo com esta domesticação dos mortos pelo cristianismo e a difusão da crença pelos clérigos que somente os santos reapareciam com o propósito de mandar mensagens sobre a salvação das almas e exemplos para ter o descanso no além, ainda assim, as crenças nos mortos maléficos permaneceram, sendo que

[...] não são almas penadas que voltam para mendigar humildemente os sufrágios dos vivos, mas mortos maléficos, próximos daqueles descritos pelas sagas escandinavas; [...] aterrorizam seus parentes e toda a vizinhança, fazem os cães uivar à noite, são acusados de corromper o ar, de provocar epidemias e mesmo de beber o sangue dos homens. Dois deles são explicitamente qualificados de vampiro (*sanguisuga*) e, quando sua sepultura é aberta, é

¹⁷⁷ LAUWERS, M. Morte e mortos. In: LE GOFF, J. e SCHMITT, J. (org.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval** – Volume II. São Paulo: Edusc, 2006. p. 247.

¹⁷⁸ DELUMEAU, J. **História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 85.

¹⁷⁹ SCHMITT, J. Corpo e alma. In: LE GOFF, J. e SCHMITT, J. (org.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval** – Volume I. São Paulo, Edusc, 2006. p. 253-260.

¹⁸⁰ Influenciado também pela oposição platônica entre *psyché* (alma): imutável e eterna e *sôma* (corpo): transitório, efêmero, mutável. Essas discussões em Platão estão distribuídas em diversas obras.

encontrada maculada de sangue e o cadáver todo inchado, o rosto rubicundo, a mortalha rasgada. [...] Em todos os casos, a solução finalmente proposta pelos clérigos consiste em abrir a sepultura e em depositar uma fórmula escrita de absolvição sobre o peito do morto. Inversamente, os clérigos consideram "indecente e indigno" o método que os habitantes, e sobretudo os "jovens" que vencem seu terror, empregam: alguns deles (até dez) dirigem-se ao cemitério, desenterram o cadáver, fazem-no em pedaços e queimam tudo em uma fogueira fora da aldeia. Antes, um deles retirou o coração, pois sua presença impediria o cadáver de queimar¹⁸¹.

Em meados do século XI a morte ainda é um acontecimento comunitário, vivido e sentido por todos, encarado com normalidade, parte do ciclo da vida. Quando se sentem à beira da morte os cristãos do período preparam todos os familiares e amigos para sua passagem, resolvem os dilemas pessoais, jurídicos ou sociais, definem heranças, como deverão ser enterrados, quantas missas devem ser rezadas em sua memória etc. O procedimento de inumação tem importância ritual pela sacralidade do corpo que deve ser mantido sepultado aguardando a ressurreição no Juízo Final em que serão definidos os destinos de cada um. De fato, a cremação era condenada, vista com horror e utilizada por povos "pagãos" e os cristãos só recorriam a esse método como forma de punição extrema.

A forma correta de encontrar o fim da vida na cama – o leito de morte – num quarto com portas e janelas abertas para facilitar a entrada da morte e, em alguns casos, os espelhos ou qualquer objeto com água que permitisse reflexo, deveriam ser cobertos. Não havia o drama e o sofrimento público dos sobreviventes que fará parte dos sepultamentos a partir do romantismo do século XIX¹⁸². A morte repentina, sem aviso, sem a possibilidade de preparação era considerada absurda, um castigo divino; como também a morte do condenado e do suicida que não comungavam dessa morte feliz e eram impedidos de serem sepultados.

Os casos de recusa de sepultura são inúmeros: as crianças não batizadas, os suicidas, aqueles que não fizessem suas Páscoas, os que tivessem duelado, os pecadores notórios, os que não fizessem testamento, os excomungados, os apóstatas, os hereges, os que se envolvessem em cismas religiosos... Todos os que fossem enterrados em desrespeito às disposições canônicas deveriam em princípio ser exumados e colocados em seus devidos lugares. Tratava-se, para os espíritos da época, de personagens temíveis, verdadeiros representantes do mal, detestados por todas as forças humanas e divinas¹⁸³.

¹⁸¹ Ibidem, p. 101.

¹⁸² RODRIGUES, J. C. **Tabu da morte**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006. p. 115.

¹⁸³ Ibidem, p. 117-118.

Na Europa no século XVII e até hoje no país de Gales, persiste a crença que as almas dos mortos continuam vivendo embaixo da terra em sua sepultura. Na Polônia, na Romênia, na Europa Oriental em sua maioria, havia a crença que os mortos voltavam para comer e beber em sua casa, para se aquecer no fogo da lareira que era deixada acesa para este fim. Os mortos viviam em meio aos vivos e a morte era um sono do qual não deviam ser perturbados e quando o eram, retornavam e atormentavam os vivos. A igreja medieval tentou incorporar estas crenças dizendo que as aparições das lendas populares eram demônios que se apossavam do corpo dos mortos com o único fim de aterrorizar os vivos. Acreditava-se que os mortos mantinham seu cotidiano no além como uma réplica do mundo dos vivos com suas paixões e ódios, seus divertimentos, seus trabalhos, podendo até mesmo enviar mensagens através de intermediários especializados¹⁸⁴.

Uma visão que parece, no mínimo, inusitada para a atualidade com seus cemitérios isolados por muros e portões, aos quais só é permitido o acesso àqueles que vão prestar homenagem aos seus mortos, local que inspira medo e respeito, silêncio e sacralidade, fruto do medo da morte e de seu afastamento do cotidiano e da vida, eram os cemitérios medievais, pois o lugar dos vivos e dos mortos se mesclava sendo, praticamente uma praça pública, com comércios de todos os tipos, incluindo alimentos; feiras e constante trânsito de pessoas em meio aos cadáveres e ao cheiro da decomposição dos corpos que eram enterrados geralmente envoltos apenas em mortalhas. Somente a partir de meados do século XVI que as sensibilidades em relação aos cemitérios e aos mortos se modificam com as famílias iniciando a utilização dos caixões e dos locais privativos para enterrar os seus, criando os mausoléus com suas sepulturas conjuntas, as lápides, as placas, as formas de manter a lembrança e homenagear aqueles que já se foram.

O monumento e a reverência aos mortos fazem parte de uma nova forma de encarar a morte, o luto como um acontecimento trágico, com a tristeza e a consternação a ser dividida com os próximos que amparam e auxiliam o enlutado a superar a dor da perda tornando o óbito mais cruel e solitário, num movimento que se acentua no século XIX e permanece até nossos dias. A medicalização e a confiança nos médicos transfere o leito de morte para o hospital, um lugar asséptico, impessoal e isolado, reforçado pelo medo da morte que domina a sociedade presente, impulsiona o avanço das pesquisas médicas e científicas que pretendem a reversão e o adiamento do inevitável, alimentando e renovando cotidianamente as preocupações com a saúde e a manutenção do bem-estar

¹⁸⁴ LECOUTEUX, op. cit. p. 57.

do corpo que permite, tanto o consumo, quanto a produção, nas sociedades industriais da atualidade.

O aumento da duração do funcionamento da máquina humana de produzir se transforma em signo do progresso das nações, em ideal de ser da sociedade industrial, mascarado sob o pretexto de prolongamento da existência individual, que se quer ilimitadamente aumentada até a eternidade (negação da morte), mas que na realidade é otimizada de acordo com as leis do sistema: nem demasiadamente curta que não permita produzir, nem demasiadamente longa que seja deficitária socialmente¹⁸⁵.

Em contrapartida, esse medo da morte e dos mortos é potencializado e sustentado através dos mitos e das histórias de terror por intermédio das mídias como o cinema em que se multiplicam as histórias de fantasmas e mortos-vivos que voltam para acertar contas, reaparecem para sua família, aterrorizam inocentes incautos que cruzam seu caminho ou invadem seu território, se recusam a atravessar a fronteira e insistem em permanecer entre os vivos que multiplicam as histórias fantásticas e sobrenaturais¹⁸⁶.

A forma de ver e aceitar a morte ou os mortos modificou-se com a evolução das sociedades e de sua consciência individual, os povos primitivos, por exemplo, não temiam a morte em si, não a viam como uma experiência de perda social ou comunitária, quando um membro do grupo morria, outro assumia seu lugar usando seu nome e – acreditava-se – sua alma, portanto não havia nenhuma alteração na rotina ordinária. A partir do momento que começa a ser construir a constituição de uma individualidade, a consciência da morte também se modifica, pois cada indivíduo é único e sua ausência é sentida, principalmente e de forma mais aguda, por seus próximos. “O efeito dessa evolução explica por que as épocas históricas ricas em individualidades singulares são atormentadas pela ideia da morte¹⁸⁷.”

Na atualidade a visão da morte está se distanciando das perspectivas teológicas, religiosas fundamentadas na ideia de que o tempo na terra deve ser gasto na busca pela retidão que dará acesso à eternidade em uma cidade celestial. Portanto a vida é transitória e a morte uma passagem, uma mudança de dimensões¹⁸⁸. Numa inversão por conta da

¹⁸⁵ RODRIGUES, op. cit. p. 219.

¹⁸⁶ A quantidade de filmes que tem como ponto central fantasmas, assombrações e aparições sobrenaturais é virtualmente impossível de ser listada. Esse é um tema recorrente e parte do cinema desde sempre, efeito do fascínio pelo terror e suas ramificações que já foram discutidas em capítulo anterior.

¹⁸⁷ LANDSBERG, P. L. **Ensaio sobre a experiência da morte e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2009. p. 17.

¹⁸⁸ Essa concepção que influenciou sobremaneira a atitude religiosa desde o medievo é, em grande parte, influenciada por Santo Agostinho na obra *A cidade de Deus* escrita no século XV em que ele opõe a cidade

secularização a busca da imortalidade agora visa a existência terrena, o corpo jovem, atlético e saudável, cultuado e longevo. A preocupação é em manter a velhice e os sinais do envelhecimento cada vez mais longe, “um corpo onde as marcas do tempo, das doenças e da proximidade com a morte ainda não se fazem presentes¹⁸⁹.”

E qual monstro representa melhor esse desejo de imortalidade, juventude, beleza e a busca de prazer sem fim e sem culpa num presente eterno? O vampiro, é claro! O monstro que passou de temido a cultuado. Nas últimas décadas o anseio de viver eternamente acarretou uma recuperação da imagem do vampiro, de fato, ao invés de evitar seu ataque e fugir de sua investida, passou-se a desejar ser vitimado por ele e tornar-se seu igual. Afinal beber o sangue alheio e causando a morte é um pequeno preço a pagar pela eternidade sem doenças, sem envelhecimento e sem o risco da morte iminente.

E o mais charmoso de todos os monstros é o vampiro, seduz para sugar o sangue de suas vítimas, seu artifício contra a morte absoluta que ele dribla, sendo por conta disso duplamente maldito, já que suga a alma e o sangue de suas presas. Ao consumir o sangue e matar, ele consome também o tempo de vida dos humanos que cruzam seu caminho tornando seu tempo de não-vida infinito. Como o titã Cronos¹⁹⁰ que devora seus filhos para evitar seu próprio fim.

Monstro, por definição, o vampiro está permanentemente na fronteira entre os vivos e os mortos. O sangue, a morte e a vida eterna são conceitos intimamente ligados ao terror provocado por essa criatura. “O sangue é a vida¹⁹¹” e o elo comum entre todos os vampiros, não importa a mídia ou a forma como a narrativa é construída. Provavelmente a conexão com o fluído vital seja a origem dos mitos sobre criaturas sanguíneas que surgiram em todas as culturas ao longo do tempo. A descoberta empírica de que todos que perdiam sangue fosse em uma caçada, em uma luta ou um acidente, homem ou animal, provavelmente morreriam. A imagem do sangue está ligada à morte, à violência e à diversos ritos que o consideravam possuidor de propriedades mágicas

terrena (o mundo físico) à cidade celestial (o mundo divino), uma governada por Deus e outra pelo Diabo em uma eterna luta entre o bem e o mal pela alma dos homens. Essa é uma das bases da Igreja Católica e matéria de inúmeras narrativas literárias e cinematográficas.

¹⁸⁹ GONÇALVES, S. M. L. P. A humanização do vampiro e o desejo de mais vida. In: **Revista Verso e Reverso**. Porto Alegre: v. XXV, n. 60, set.-dez. 2011. p. 144-153. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2011.25.60.01>. Acesso em: mar. 2021.

¹⁹⁰ Cronos ou Chronos, o deus grego do tempo, a força destrutiva que consome tudo, do qual não há como fugir. Os gregos antigos se consideravam filhos do tempo e tinham uma outra divindade para ilustrar a eternidade, o tempo sem fim, imortal, *Aeon*.

¹⁹¹ Uma das mais citadas frases do romance *Drácula* (1897) de Bram Stoker é uma referência à passagem bíblica – Deuteronômio, 12:23 – em que o deus hebreu, *Javé* proíbe que o sangue dos animais sacrificados em sua homenagem seja bebido.

capazes de aplacar os deuses através de sacrifícios humanos ou animais ou ainda de atribuir às qualidades do sacrificado à quem o bebesse e, ainda, certos povos o consideram o veículo da alma. Entre muitos povos que poderiam ser citados, os astecas, por exemplo, acreditavam que para manter o deus Sol em seu eterno movimento, necessitavam fazer rituais anuais nos quais ofereciam o sangue de um escolhido a ele, com isso mantinham o mundo e o universos íntegros¹⁹². A tradição religiosa está repleta de referências ao sangue, destacando-se o cristianismo, por sua influência nas narrativas fílmicas influenciadas pelo romance *Drácula* (1897) do escritor irlandês Bram Stoker que construiu a base e fundamento do vampiro na literatura e no cinema modernos.

O alicerce do cristianismo é o do sacrifício de Cristo que, ao reunir-se com seus apóstolos para celebrar uma última refeição, a Santa Ceia, os exorta a beberem o vinho em representação a seu sangue que será derramado para purificar os pecados da humanidade como um sacrifício supremo e, como recompensa, aqueles que observarem sua recomendação será dada à vida eterna após a morte. “Quem come minha carne e bebe meu sangue terá a vida eterna¹⁹³” são suas palavras na passagem bíblica que descreve essa derradeira refeição.

O sangue simboliza todos os valores solidários com o fogo, o calor e a vida que tenham relação com o sol. A esses valores associa-se tudo que é belo, nobre, generoso e elevado. Também participa da simbologia geral do vermelho. O sangue é universalmente considerado o veículo da vida. [...] O sangue – misturado à água – da chaga de Cristo, recolhido no Graal, é por excelência, a bebida da imortalidade. [...] é o veículo das paixões¹⁹⁴.

O vampiro subverteu totalmente esse fundamento, ele bebe o sangue prometendo a vida eterna a quem o acompanhe, desafiando Deus e o ritual cristão já que é considerado um ser das trevas, ligado ao Diabo. Numa das campanhas publicitárias¹⁹⁵ de lançamento do filme *Entrevista com o vampiro* (1994) essa ideia foi utilizada de forma bastante explícita. No cartaz, o vampiro Lestat aparece em primeiro plano, destacado e abaixo dele a frase: “Beba de mim e viva para sempre¹⁹⁶”. É um convite aqueles que desejarem ser imortais, como o vampiro. O preço alto dessa imortalidade, matar e beber o sangue de

¹⁹² VIEIRA, M. R. op. cit. passim.

¹⁹³ João, VI, 54.

¹⁹⁴ CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. Sangue. In: _____. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, forma, figuras, cores, números.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. p. 800.

¹⁹⁵ Um dos cartazes utilizados na campanha realizada pela Warner Bros e Geffen Productions em 1993 para o lançamento posterior do filme. Infelizmente não consegui encontrar os créditos dos realizadores e artistas.

¹⁹⁶ *Drink from me and live forever*, no original.

suas presas, é irrelevante para quem a anseia, já que a pretensa mágica do sangue também ensinou loucuras e assassinos crentes de seus poderes para a cura de doenças e manutenção de juventude, como são os casos de Gilles de Rais¹⁹⁷ e Elizabeth Bathory¹⁹⁸, a condessa de sangue, uma inspiração feminina para os mitos e romances como



Figura 12. Lestat (Tom Cruise) se destaca na cena enquanto Claudia (Kirsten Dunst) caminha na escuridão em direção à Louis (Brad Pitt), no canto mais escuro. Os dois são dominados por Lestat, que parece observá-los, e pela escuridão que os cerca. Além disso, o destaque a Cruise foi uma exigência da Warner Bros., pois já era um ator famoso, capaz de atrair o público para os cinemas.

*Carmilla*¹⁹⁹ (1872) de Sheridan Le Fanu que, inclusive inspirou algumas caracterizações

¹⁹⁷ Gilles de Rais foi um nobre que viveu entre 1404 e 1440 e lutou ao lado de Joana D'Arc. Por volta de 1430, após a morte de Joana, o barão foi acusado do assassinato de meninos que desapareceram nas imediações de seu castelo. Ao ser torturado, confessou os crimes e a forma ritualística como os praticava, envolvendo violência sexual e tortura com requintes de crueldade. Há menções em diversos autores que ele teria sido a inspiração para o assassino de esposas, *Barba Azul*, escrito por Charles Perrault e publicado em 1697 na coletânea, *Os contos da Mamãe Gansa*.

¹⁹⁸ Erzébet ou Elizabeth Bathory foi uma condessa húngara nascida em 1560 e morta em 1614 após ser emparedada viva em seu castelo como punição pelo assassinato de centenas de jovens servas. Ao que consta nos autos do processo, ela torturava e matava servas para se banhar com o sangue das jovens acreditando que esses banhos prolongavam sua beleza e juventude. Ela é fonte de inspiração de inúmeros romances e filmes que trazem mulheres como vampiras e, ficou conhecida com a Condessa de Sangue ou Sanguinária.

¹⁹⁹ *Carmilla* é um conto publicado por Joseph Sheridan Le Fanu entre 1871 e 1872 no periódico inglês *The Dark Blue*. A história é narrada pela vítima, Laura que vive em um castelo na Estíria - parte da Áustria e Eslovênia - no século XIX. A adolescente conhece Carmilla, que se torna sua amiga e durante a noite bebe seu sangue. Mais tarde, é descoberto que Carmilla é um anagrama para a condessa Mircalla Karnstein, uma notória vampira que já havia sido caçada muito tempo antes. No romance há conotações de um

de *Drácula* (1897). O sangue ainda possui um atributo que permanece enraizado cultural e socialmente em suas ligações que legitimam tanto o sentimento de pertencimento a um grupo social, através das conexões de linhas de parentesco, ou ainda, pela qualificação linguística num adjetivo “sangue bom” ou “sangue ruim” classificando as pessoas de boa ou má índole, através de critérios de julgamento.

Há pelas mesmas características uma utilização ritualística como forma de aliança e pacto de poder selados com o sangue dos envolvidos. Por sua conexão com o mal e as forças maléficas, os animais noturnos, a imortalidade e a subversão às crenças religiosas – mais acentuada até os anos 1990, quando a secularização da sociedade afetou também esses seres e suas relações com qualquer forma de religiosidade – o vampiro é visto como um ser das trevas. São compactuados ao demônio pelo poder do sangue e por conta disso, são eternamente condenados a vagar pela terra, sem alma e sem salvação, sendo ligado ao Diabo, encarnação do Mal absoluto, o que explica que possa ser combatido com crucifixos, água benta e todo o aparato simbólico religioso. Essa conexão entre o vampiro e o Diabo é uma reminiscência do romance de Stoker e de crenças folclóricas sobre as almas e os mortos que retornam para atormentar aqueles que sobrevivem a eles²⁰⁰.

2.3. O vampiro em Hollywood: das décadas de 1970 a 1990

Levando em consideração a imensa gama de produções cinematográficas de todos os países e épocas, desde o surgimento do cinema, que tem como um de seus personagens o vampiro, achei por bem delimitar e esclarecer o espaço temporal e geográfico ao qual irei me ater, ou seja, as produções de estúdios hollywoodianos entre as décadas de 1970 e 1990, talvez uma ou outra produção em anos posteriores. Além disso, há uma delimitação também por escolha pessoal daqueles que considero mais conhecidos e populares²⁰¹. Algumas obras selecionadas foram produzidas em parceria com estúdios

relacionamento e envolvimento amoroso entre Laura e Carmilla, algo bem inusitado numa Inglaterra vitoriana e religiosa. Há inúmeras adaptações de *Carmilla* no cinema, uma das mais famosas é a Trilogia Karnstein composta dos filmes: *The vampire lovers* (Carmilla, a vampira de Karnstein) (1970) dirigido por Roy Ward Baker; *Lust for a vampire* (Luxúria de vampiros) (1971) dirigido por Jimmy Sangster e *Twins of evil* (As filhas de Drácula) (1971) dirigido por John Hough; todos produzidos pela Hammer Studios.

²⁰⁰ Como mencionado no início desse capítulo.

²⁰¹ Como todo objeto parte de uma pesquisa histórica, a escolha é arbitrária, principalmente quando há uma bibliografia, nas mais variadas mídias, tão extensa que torna virtualmente impossível enumerar. Não resta outra alternativa a não ser selecionar os recortes de uma forma pessoal no melhor interesse do estudo.

de outros países, de qualquer modo, foram selecionados aqueles produzidos predominantemente por estúdios de Hollywood²⁰².

A escolha do início do recorte temporal se justifica por já serem perceptíveis as mudanças na construção do vampiro como personagem e, principalmente, próximo ao final da década ser reconhecível a influência exercida pela obra de Anne Rice, *Entrevista com o vampiro* publicado em 1976. Até então os filmes produzidos para o cinema como *Nosferatu* (1922) de F.W. Murnau; *Drácula* (1931) de Tod Browning; *O vampiro da noite* (1958) de Terence Fisher apresentavam o vampiro como o monstro caçado pelos humanos, sem voz, sem consciência moral, sem sentimentos além de seu desejo por sangue. A base para as adaptações era predominantemente o romance *Drácula* de Bram Stoker (1897) com variações que não fugiam muito dessa dinâmica; mesmo com atores como Bela Lugosi e Christopher Lee interpretando o conde, ainda assim, os vampiros são movidos apenas por seu desejo de sangue.

Entretanto, há algumas alterações que merecem menção. *Mortos que matam*²⁰³ (1964) com direção de Ubaldo Rigona e Sidney Salkow, por exemplo, traz uma premissa diferenciada e foi baseado no livro de Richard Matheson, *Eu sou a lenda* (1954) que assinou o roteiro. Nina Auerbach²⁰⁴ menciona que o livro de Matheson embaralhou a fronteira entre os vampiros e o “herói” que é um homem cruel e acaba se tornando um caçador impiedoso e cheio de ódio, mas nenhum dos filmes o retrataram assim. O filme se passa num mundo pós-apocalíptico, onde a humanidade foi devastada por um vírus que transforma os sobreviventes em seres noturnos que bebem sangue. Único humano saudável, o dr. Robert Morgan (Vincent Price) tenta manter-se vivo matando as criaturas durante o dia e refugiando-se a noite. Aos poucos, ele tenta desenvolver um soro capaz de reverter o processo nos infectados. Aqui, os vampiros são o normal. Um mundo afetado pela Guerra da Coreia entre Estados Unidos e a China, influenciada pela União Soviética. Ambos eram possuidores de grande protagonismo em suas áreas geográficas e com acesso a armas de destruição em massa, donde se percebe o influxo de um mundo destruído por uma guerra biológica²⁰⁵.

²⁰² Em anexo há uma compilação dos filmes, com títulos em português e com os créditos que foram produzidos exclusivamente para o cinema e exibidos nos EUA dentro do recorte escolhido nessa pesquisa.

²⁰³ Título original: *The last man on Earth*. Direção: Ubaldo Rigona, Sidney Salkow. Itália, EUA: Associated Producers, Produzioni La Regina, 1964. 1 DVD (86 min), p&b.

²⁰⁴ AUERBACH, N., op. cit. p. 138.

²⁰⁵ A título de conhecimento, os anos 1950 e 1960 viram o recrudescimento das hostilidades entre EUA e URSS durante a Guerra Fria com os programas de conquista do espaço e o desenvolvimento de armas nucleares mais potentes e precisas, como os mísseis intercontinentais que permitiam atingir seu alvo sem a

Houve mais duas adaptações da obra. Em *A última esperança da Terra*²⁰⁶ (1971) dirigido por Boris Sagal, o ambiente é o mesmo, o mundo destruído por armas biológicas que aniquilam a humanidade; alguns poucos sobreviventes, foram transformados em seres noturnos e violentos, autodenominados “A família” que culpam a ciência e a tecnologia por sua condição. Robert Neville (Charlton Heston), por conta de uma vacina experimental, tornou-se imune e tenta sobreviver matando os infectados. O medo da Guerra Fria e suas possíveis consequências aparece bem pautado nessa adaptação. E por último, em *Eu sou a lenda*²⁰⁷ (2007), apresenta o dr. Robert Neville (Will Smith) como um cientista que não conseguiu conter um vírus incurável criado em laboratório que devastou a humanidade e transformou os sobreviventes em híbridos de vampiros e zumbis. Neville é imune e tenta criar uma vacina para curar os outros enquanto se defende e luta para sobreviver.

Figura 1. As três adaptações da obra de Matheson, os homens solitários, que acreditam ser os últimos seres humanos do planeta, caminhando em meio a um cenário pós-apocalíptico. No primeiro, Vincent Price em 1964; o segundo Charlton Heston em 1971 e, por último, Will Smith que agora tem a companhia de seu cão em 2007.

A premissa diferenciada mencionada acima é o fato de inverter-se as posições de humano e vampiro. Não é mais o vampiro que é uma lenda, mas o homem. A busca pela sobrevivência e pela cura nas adaptações e no romance se baseiam no entendimento do protagonista de que, se ele morrer, o Homem será uma lenda, um mito. As adaptações cinematográficas e a obra original de Richard Matheson são baseadas na ideia, muito cara

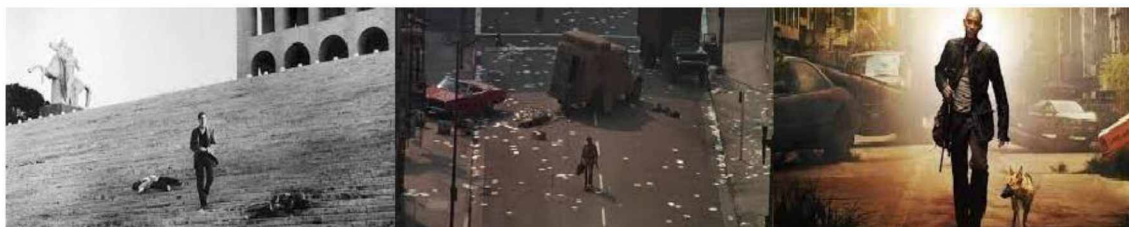


Figura 13. As três adaptações da obra de Matheson, os homens solitários vagando por cidades abandonadas em meio a um cenário apocalíptico. Na ordem dos fotogramas: Vincent Price em 1964; Charlton Heston em 1971 e Will Smith que tem somente um cão como companhia em 2007.

necessidade aviões bombardeiros, que foram criados primeiro pela União Soviética. Do outro lado, a paranoia comunista nos EUA e um arsenal controlado por generais ferrenhamente anticomunistas gerou uma genial paródia da situação. Dirigida e escrita por Stanley Kubrick, *Dr. Strangelove or: How I learned to stop worrying and love the bomb* (1964) conta a história de um general, Jack D. Ripper, que comanda uma divisão de armas nucleares e, após um mau desempenho sexual, como forma de apaziguar sua frustração, ordena um ataque nuclear à URSS, o que desencadeia uma série de situações inusitadas, de humor ácido e com uma crítica inquestionável à política suicida entre americanos e soviéticos.

²⁰⁶ Título original: The ômega man. Direção: Boris Sagal. EUA: Walter Seltzer Productions, 1971. 1DVD (98 min), color.

²⁰⁷ Título original: I am legend. Direção: Francis Lawrence. EUA: Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Weed Road Pictures, 2007. 1 DVD (101 min)

aos estadunidenses, do *cowboy* corajoso e solitário em sua luta individual contra o inimigo.

*Conde Yorga, vampiro*²⁰⁸ (1970) faz uma releitura temporal e geográfica. O vampiro mora em Los Angeles, embora ainda seja uma casa isolada, gigantesca, mais



Figura 15. Ao final, o vampiro é morto com uma estaca no peito, clichê criado pelo cinema. Mas não há salvação para as mulheres mordidas por ele, elas continuam vampirizadas.

próxima de um castelo isolado, porém, ambientada nos anos 1960 ao invés do século XIX. No filme, dois casais, Michael (Michael Macready) e Donna (Donna Anders), Paul (Michael Murphy) e Erica (Judy Lang), se envolvem com o Conde Yorga (Robert Quarry) que se passa por alguém capaz de intermediar uma comunicação entre

Erica e sua mãe, recentemente falecida. O que nenhum deles sabe é que além de ser um vampiro, ele usa seus poderes hipnóticos subjugar e seduzir Erica, e foi o responsável pela morte de sua mãe com quem estava envolvido. O desmascaramento do conde e de suas intenções é feito por um médico que desconfia do que está acontecendo ao ver Erica coberta com o sangue do gato da família.

No mesmo ano, *Nas sombras da noite*²⁰⁹ (1970), uma adaptação cinematográfica de uma série de tv bastante popular nos Estados Unidos, conta a história de Barnabas Collins (Jonathan Frid), um vampiro que foi despertado por acidente,



Figura 14. O remake de Tim Burton. Um vampiro bom, avesso à violência, ao ser libertado de sua prisão centenária, decide ajudar a família a manter sua casa.

depois de 200 anos confinado por uma bruxa que era sua amada. A diferença nessa obra é a maneira como o vampiro é retratado. Ninguém sabe quem ele é realmente, acreditam que seja o que ele diz ser, um parente distante. Percebendo que há problemas financeiros,

²⁰⁸ Título original: Count Yorga, vampire. Direção: Bob Kelljan. EUA: Erica Productions Inc., 1970. 1 DVD (93 min), color.

²⁰⁹ Título original: House of dark shadows. Direção: Dan Curtis. EUA: Dan Curtis Productions, 1970. (97 min), color.

Barnabas tenta ajudá-los a recuperar a antiga glória da família Collins enquanto tenta se manter a salvo do sol e se vingar de Maggie (Kathryn Leigh Scott), sua antiga namorada, a bruxa que o confinou em um caixão. No ano de 2012 foi feito uma nova versão por Tim Burton com Johnny Deep como Barnabas Collins.

*Blacula, o vampiro negro*²¹⁰ (1972), dirigido por William Crain²¹¹, foi um filme considerado como marco racial por trazer um vampiro negro. Com um elenco quase totalmente negro, o filme conscientemente explora algumas questões tão sensíveis naquele período, como na atualidade. No século XVIII, o príncipe africano Mamuwalde (William Marshall) vai até a Transilvânia visitar Drácula (Charles Macaulay) com a intenção de pedir seu apoio no combate e extinção da escravidão. Como o conde transilvano concorda com a escravidão, ele não apoia e pune Mamuwalde por seu pedido matando sua esposa, Luva (Vonetta McGee) e o trancafia em um caixão, após ter sido mordido, para que se torne um vampiro preso por toda a eternidade. 200 anos depois, dois decoradores encontram e abrem o caixão libertando o vampiro Blacula na cidade de Nova Iorque. Adaptado ao tempo e espaço, ele conhece uma mulher que tem exatamente a mesma aparência de sua falecida esposa. Enquanto tenta conquistar e fazer com que Tina/Luva (Vonetta McGee) lembre a vida passada que tiveram juntos – ele está convencido que ela é uma nova encarnação de sua esposa – Blacula foge da perseguição policial por conta dos assassinatos na cidade. Ao final, o vampiro, Tina e todo o círculo de amigos é morto pela polícia. *Blacula* (1972)

inovou na perspectiva e ao fazer uma releitura com um vampiro negro; um personagem

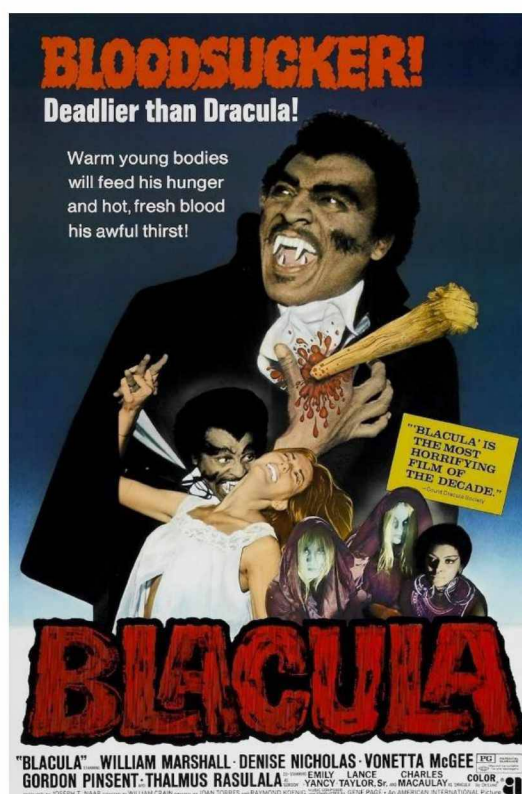


Figura 16. *Blacula* inovou ao trazer um vampiro negro, questões relacionadas ao racismo e o suicídio do vampiro.

²¹⁰ Título original: *Blacula*. Direção: William Crain. EUA: American International Pictures, 1972. 1 DVD (93 min), color.

²¹¹ William Crain é um diretor negro graduado na Escola de Cinema da Universidade da Califórnia. Um dos primeiros negros a alcançar sucesso comercial, fazia parte do movimento cinematográfico chamado L. A. Rebellion ou Los Angeles School of Black Filmmakers, que reuniu africanos e afro-americanos que passaram a fazer filmes de cunho autoral e com críticas políticas.

sempre tipicamente branco; e sua abordagem de crítica ao racismo clara e direta num período em que estavam mais acirradas as lutas pelos direitos civis e protestos raciais que haviam eclodido novamente em abril de 1968, após o assassinato de Martin Luther King em Memphis e os desdobramentos de uma série de confrontos que resultaram em violência policial. Nesse ano de 1972, também ocorriam inúmeras manifestações contra a Guerra do Vietnã que continuava a matar os jovens, em sua maioria, negros e pobres²¹².

Vale mencionar, mesmo que rapidamente, o singular *Martin*²¹³ (1977) em que o adolescente Martin (John Amplas) vai morar com seus tios na cidade de Pittsburgh. O jovem afirma ser um vampiro, ter 84 anos e precisar beber sangue para viver. Sem presas ou garras, ele utiliza agulhas e lâminas para drenar suas vítimas. Sem o arcabouço sobrenatural, Martin é focado nos problemas psicológicos e emocionais de um garoto violento e perturbado que acredita ser um vampiro. Uma visão única de George Romero que mesclou a ideia do vampiro mítico à uma perturbação psicológica, desmistificando o sobrenatural. Uma perspectiva próxima foi abordada por Abel Ferrara em sua obra *O vício*²¹⁴ (1995) na qual a estudante de filosofia, Kathleen Conklin (Lili Taylor) após ser mordida por um vampiro tenta conciliar seu desejo por sangue com sua rotina universitária enquanto reflete sobre o mal e a humanidade, religião e redenção. *O vício* não é um filme de terror, é uma visão um tanto filosófica do vampirismo como alegoria dos questionamentos humanos, da mesma forma que *Martin* é sobre a solidão, abandono e transtornos mentais.

No final da década, as obras passam a, lentamente, trazer outras formas de apresentar o vampiro, embora ainda seja perseguido e temido, os gêneros cinematográficos começam a se mesclar e as linhas divisórias entre bem e mal, humano e monstro, começam a se dissolver com criaturas que tem desejos, para além do sangue, de conexões, conhecimento, pertencimento. As décadas de 1980 e 1990 viram uma explosão de filmes sobre vampiros no cinema comercial, alguns com boa qualidade, outros nem tanto, mas ainda assim, é a partir daqui que eles começam a apresentar algumas modificações mais consistentes. Em parte, por conta do afrouxamento das regras e censuras impostas pelo Código Hays, que foram contestadas até serem extintas no ano de 1968. Havia inúmeras regras a serem seguidas e no dizia respeito aos monstros a

²¹² STONE, O.; KUZNICK, P. **A história não contada dos Estados Unidos**. São Paulo: Faro Editorial, 2015. 240-241.

²¹³ Título original: *Martin, the blood lover*. Direção: George A. Romero. EUA: Laurel Productions, Braddock Associates, 1976. (95 min), color.

²¹⁴ Título original: *The addiction*. Direção: Abel Ferrara. EUA: Fast Films, 1995. (82 min), color.

normativa era que eles sempre deveriam ser maus, incapazes de despertar compaixão e completamente destruídos como punição por seu desregramento²¹⁵.

*Drácula*²¹⁶ (1979) já conta com algumas alterações substanciais. A história se passa em 1913, Mina Van Helsing, filha do dr. Van Helsing; Lucy é a noiva de Jonathan Harker e filha do dr. Jack Seward. O filme inicia com a chegada do navio de Drácula (Frank Langella) à Londres, onde já está comprada sua propriedade, negócio fechado por correspondência, sem a necessidade da viagem de Harker (Trevor Eve). Drácula é sedutor e charmoso, civilizado e sociável. Em visita à residência do dr. Seward (Donald Pleasence), Drácula conhece Lucy (Kate Nelligan), uma mulher forte e decidida, com opiniões próprias e a quem, o conde imediatamente admira. Essa mudança de nomes embaralha os papéis anteriormente consagrados no romance de Stoker, ao mesmo tempo, traz uma premissa do ativismo feminista do período, atacando diretamente os códigos e categorias antigos. Lucy convida Drácula para dançar e ele se encanta com sua iniciativa e seu desprendimento de um papel submisso imposto até então. Mina (Jan Francis), por outro lado, depois de ser morta pelo conde, quando revive vampirizada não é sedutora, nem bonita, está mais próxima do vampiro folclórico como o que é, um cadáver em decomposição²¹⁷. Enquanto seduz Lucy, ele ataca Mina para manter suas forças e seu suprimento de sangue.

A disputa entre Jonathan e Drácula é muito mais psicológica, que física. Lucy é apresentada como uma mulher com personalidade forte e dona de suas próprias decisões, tanto que ao ser convidada pelo conde para jantar, ela aceita o convite e vai sozinha,



Figura 17. Lucy e Drácula se entregam a paixão. A sequência sensual e erótica envolta em vermelho que remete tanto ao sangue, quanto à violência e a paixão, já mostra as mudanças nos rígidos códigos de censura.

deixando-se seduzir e correspondendo ao charmoso estrangeiro. O restante da narrativa permanece: a descoberta pelos homens de que Drácula é um vampiro, a procura por seu esconderijo e a tentativa de destruí-lo. No ato de sedução final, ao beber o sangue de Lucy, que se entrega ao vampiro e não tem nenhum problema com o que ele é,

²¹⁵ BLACK, G. D. 1994, passim.

²¹⁶ Título original: *Dracula*. Direção: John Badhan. Reino Unido: The mirisch Corporation, Universal pictures, 1979. 1 DVD (109 min), color. A obra é baseada na adaptação para o teatro de Hamilton Deane, mesmo roteiro em que Browning baseou seu *Drácula* em 1931, conforme apontado no capítulo I.

²¹⁷ AUERBACH, N. op. cit. p. 144.

toda a cena se passa em vermelho, expressando a paixão sexual e o sangue, a troca de fluídos que é ratificada ao final quando Lucy, voluntariamente, bebe o sangue do vampiro pois, não há violência ou coerção. Uma imensa diferença da primeira versão em 1931 quando sequer a mordida foi mostrada e toda a tensão sexual, suprimida.

Ao final, Van Helsing é morto e Drácula é destruído, aparentemente, pois sua capa sai voando e Lucy observa sorrindo, esperançosa e extasiada sabendo que Drácula vive e voltará para ela. Além disso, diferente das outras obras, Drácula não tem suas noivas, ele é solitário e busca em Lucy uma companheira para a eternidade. Um dos diferenciais dessa obra é a relação das mulheres com Drácula que se move entre o horror e a sexualidade aflorada. Ele não as conquista pela força, mas pela sensualidade.

No mesmo ano de 1979, foi lançado *Amor à primeira mordida*²¹⁸, uma paródia que zomba dos vampiros e sua existência solitária. Drácula (George Hamilton) vive em seu castelo na Transilvânia com seu servo Renfield (Arte Johnson) nos anos 1970. Ele acorda e bebe sangue de uma garrafa como se fosse vinho, em seguida chama seu servo para lhe trazer suas revistas, descarta algumas e pede sua revista de moda em que a modelo é “sua amada” com quem já se encontrou diversas vezes. Ele é um romântico em busca de companhia. Ao ler a capa da revista e as chamadas das reportagens, ele diz que é tudo doentio e que vai tirá-la desse mundo. Em seguida, Renfield o chama dizendo que há pessoas do governo na porta. Ao atender ele recebe uma notificação de que o castelo será tomado, transformado em ginásio para os atletas e eles tem 48 horas para deixá-lo.

É o período em que a Romênia é comunista, controlada pela União Soviética, portanto o castelo de Drácula será estatizado e ele pode escolher entre viver num apartamento comunitário ou “pegar suas tralhas aristocráticas e dar o fora.” E para onde ele vai? Nova Iorque, o coração cosmopolita dos Estados Unidos e sai a procura da modelo que viu na



Figura 18. Enquanto Cindy e Drácula jantam, Jeff aparece para tentar desmascarar o vampiro. Os dois iniciam uma discussão hilária, deixando Cindy de lado. Sendo ignorada pelos dois homens preocupados somente com seu ego, ela vai embora e os deixa em sua disputa.

revista, Cindy (Susan Saint James). Ele a encontra em uma discoteca e ela o convida para ir a sua casa. O filme é uma comédia em que, até alcançar seu objetivo, Drácula passa por

²¹⁸ Título original: Love at first bite. Direção: Stan Dragoti. EUA: American International Pictures, Melvin Simon Productions, 1979. 1 DVD (96 min), color.

vários momentos hilários. Enquanto tenta conquistar a jovem modelo, é perseguido pelo namorado e psiquiatra de Cindy, Dr. Jeff Rosenberg (Richard Benjamin), neto de Van Helsing, portanto o único que reconhece o vampiro, mas tenta destruí-lo algo dá errado terminando com sua prisão em um hospício. Ao final, a modelo escolhe Drácula e decide ser transformada em vampira. Para fugir, após terem perdido o avião que os levaria de volta à Romênia, eles se transformam em morcegos e saem voando pela noite. O contexto do filme é contemporâneo, algumas questões são levantadas em tom sarcástico, como o novo papel da mulher quando Cindy questiona o que fazer já que se sente dividida entre ser uma mulher solteira e independente com uma carreira de sucesso e o desejo de ser esposa e mãe. Afinal, o filme se passa nos anos 1970 quando estão em ebulição os processos da revolução sexual.

Os anos 1980 tiveram uma gama variada de películas sobre o tema com as fronteiras entre o bem e o mal, herói e vilão, humano e monstro cada vez mais indistintas e as relações mais complexas. Além de vampiros contemporâneos, vivendo em cidades

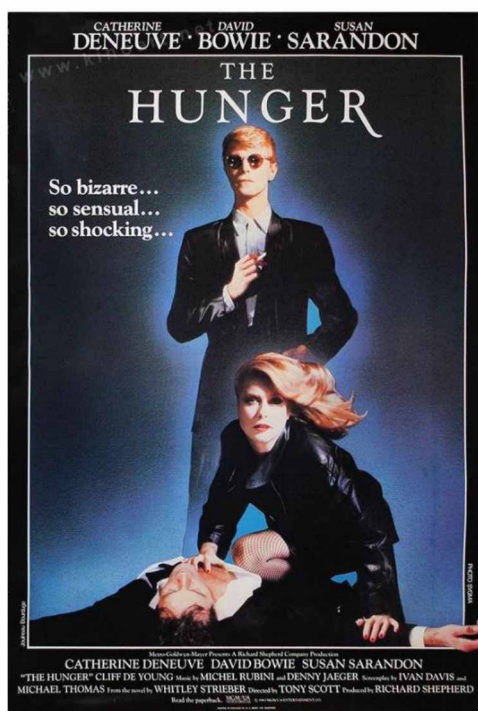


Figura 19. Os vampiros de *Fome de viver* levam uma vida discreta, não tem presas. O vampirismo é abordado como uma doença que é transmitida por Miriam a seus parceiros.

não mais em castelos, como cidadãos comuns ao invés de estrangeiros de terras longínquas, ou seja, o modelo de vampiro moderno definido por Bram Stoker já não é mais tão presente, embora as características e ritos que ele criou permanecem como será discutido mais à frente.

*Fome de viver*²¹⁹ (1983) não tem Drácula, nem caçadores, o inimigo nele é o tempo. É uma história de devoção e lealdade. Miriam Blaylock (Catherine Deneuve) é uma vampira centenária que vive com seu companheiro, John (David Bowie). Eles se alimentam de sangue, mas não são vampiros tradicionais, não tem presas, nem problemas em sair durante o dia, são fotografados e tem espelhos. John é um violoncelista que dá aulas particulares em Manhattan, onde vivem,

integrados à cidade. Para beber o sangue de suas vítimas eles as cortam com um pequeno punhal parte de uma Ankh, o símbolo egípcio para a vida e/ou vida eterna. Miriam é

²¹⁹ Título original: *The hunger*. Direção: Tony Scott. Reino Unido, EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, Peerford Ltd, 1983. 1 DVD (97 min), color.

egípcia e, ao longo dos séculos, teve vários companheiros que invariavelmente após alguns séculos passam a envelhecer e apresentar degeneração física que os leva a algo como um coma, em questão de dias. Entretanto ela permanece a mesma e busca por outro ou outra companheira, num ciclo infinito. O longa trata justamente da luta contra o tempo de John e seu tormento porque não quer morrer ou deixar de existir. Ela escolhe como nova companheira uma médica, Sarah Roberts (Susan Sarandon) que tenta entender o mecanismo do envelhecimento e como retardá-lo. Ao final, a médica não aceita sua nova condição e se mata. A vampira também é morta por seus companheiros, que estão confinados em caixões no sótão. O longa, mostra os vampiros integrados à uma subcultura neogótica florescente que se desenvolve em clubes noturnos alternativos onde Miriam e John caçam suas presas em meio à punks e góticos de Nova Iorque. A cena de abertura é com a banda Bauhaus cantando *Bela Lugosi's dead*.

Completamente diferente é *A hora do espanto*²²⁰ (1985) em que um adolescente, Charles Brewster descobre por acaso que seu novo vizinho, Jerry Dandrige (Chris Sarandon) é um vampiro. Obviamente, ele não consegue convencer ninguém disso por mais que tente porque Jerry aparenta ser um homem comum e seu servo, Billy Cole (Jonathan Stark) também. Em uma sequência de *Amor à primeira mordida*, Drácula reclama que está cansado de seu fraque e capa e que tudo o que queria era uma roupa comum, um suéter de gola rolê e um blazer. Jerry se apresenta como um homem moderno, sem capa, sem roupas de gala, um homem comum. Para tentar provar que está falando a verdade e destruir o vampiro, Charlie pede ajuda à Peter Vincent²²¹, porém Vincent (Roddy McDowall) é um ator em um programa de televisão noturno sobre vampiros que está a ponto de ser cancelado, pois como ele mesmo diz: “Parece que tudo que querem são loucos com máscaras de esquí, correndo por aí, matando jovens virgens”, numa menção à *Sexta-feira 13*, popular franquia de terror nos anos 1980. A



Figura 20. O sensual Jerry Dandrige, um vampiro cruel e cínico que esconde sua monstruosidade sob a beleza e atitudes educadas e refinadas.

²²⁰ Título original: Fright night. Direção: Tom Holland. EUA: Columbia Pictures, Vistar Films, 1985. 1 DVD (106 min), color.

²²¹ Junção de Peter Cushing com Vincent Price dois atores que são ícones dos filmes de terror dos anos 60, conhecidos por seus papéis como caçadores de vampiros na Universal e na Hammer Studios.

piada é que Vincent finge ser um caçador de vampiros, na realidade ele é um covarde que não acredita em vampiros e fica estarecido com a realidade da existência de um. Dandrige por outro lado, é sedutor e sociável. No fim, Charlie consegue provar suas suspeitas a todos depois Jerry rapta sua namorada Amy (Amanda Bearse) e o restante do desenvolvimento da história segue o mesmo padrão dos anteriores. Seu foco é num adolescente que caça e persegue o vampiro, com a ajuda da namorada e de um caçador de vampiros que é um embuste, além de um amigo que se torna escravo do vampiro e responsável por alguns momentos de alívio cômico.

Ainda em 1985 surge *Força Sinistra*²²² um filme sobre vampiros espaciais que não sugam sangue, mas força vital, como diz o próprio título. Quando um grupo de astronautas é enviado ao espaço para estudar o cometa Halley e não retorna, um segundo grupo é enviado para resgatá-los. Ao chegarem encontram a nave destruída, os astronautas mortos e três humanoides em hibernação. Os alienígenas são levados para a Terra e enviados a um centro de pesquisas militar em Londres, onde despertam e começam matar todos em seu caminho de fuga causando terror e caos. Os vampiros de *Força Sinistra* drenam a energia vital de suas vítimas até ficarem completamente ressecadas. Foi dirigido por Tobe Hooper um diretor veterano em filmes de terror conhecido, entre outros, por *O massacre da serra elétrica* (1974), *Pague para entrar, reze para sair* (1981) e *Poltergeist: o fenômeno* (1982).



Figura 21. Evocando os antigos faroestes, o filme tem uma fotografia escura, suja, pesada com os vampiros confinados em um trailer na maior parte do tempo, em constante locomoção. Há também um vampiro com aparência de adolescente que se queixa dos outros ignorarem seus problemas, pois não sabem o que é ser um homem dentro de um corpo tão jovem.

*Quando chega a escuridão*²²³ lançado em outubro e *Os garotos perdidos*²²⁴ lançado em julho, ambos de 1987, são os que se destacam no fim da década e trazem novas perspectivas. No primeiro, uma mistura de terror e western, numa estranha mescla de gêneros. Um garoto do interior, Caleb Colton (Adrian Pasdar), filho de um veterinário local, conhece uma garota

²²² Título original: Lifeforce. Direção: Tobe Hooper. Reino Unido: Easedram, London-Cannon Films, 1985. 1 DVD (101 min), color.

²²³ Título original: Near dark. Direção: Kathryn Bigelow. EUA: F/M, Near Dark Joint Venture, 1987. 1 DVD (94 min), color.

²²⁴ Título original: The lost boys. Direção: Joel Schumacher. EUA: Warner Bros., 1987. 1 DVD (97 min), color.

chamada Mae (Jenny Wright) e entediado com sua rotina sai com ela. No final da noite, após ser mordido, descobre que ela faz parte de um grupo de vampiros que vive na estrada em perpétuo movimento e, para ser aceito por eles, precisa provar seu valor matando e bebendo o sangue de algumas pessoas num bar. Sem conseguir ele, acaba perseguido pelo grupo e foge com ela para a fazenda do pai, que tenta um experimento filtrando o sangue dos dois para remover o sangue impuro e deixar somente o humano, o que os livra da maldição vampírica, apresentando o vampirismo como uma doença do sangue que pode ser controlada e curada. A narração gira em torno da natureza sombria dos vampiros com toques de humor negro, além de fugir dos clichês. O grupo vive viajando e se movimentando em busca de novas emoções, visto que, no fundo estão entediados com a vida eterna apesar de em nenhum momento falarem a palavra vampiro.

Os garotos perdidos (1987) contem elementos que me fazem considerá-lo um dos primeiros filmes em que os vampiros são adolescentes e feito para uma audiência adolescente. Lançado em julho de 1987 ele já faz parte da mudança na indústria hollywoodiana de *blockbusters* que criou a tendência de estreias nas férias de verão para atrair o público jovem. Seu sucesso de bilheteria²²⁵ gerou duas sequências que foram um fracasso. O roteiro brinca com alguns clichês e gira em torno de dois irmãos, Michael (Jason Patrick) e Sam (Corey Haim) que após o divórcio de seus pais se mudam com a mãe, Lucy (Diane West) de Phoenix para a casa do avô em uma pequena cidade litorânea chamada Santa Carla. O filme inicia com um grupo de jovens num parque de diversões sendo retirados pelo segurança. Em seguida, o homem é atacado no estacionamento por criaturas voadoras, mas não é mostrado o que são. Na manhã seguinte Michael, Sam e sua mãe estão chegando à Santa Carla e, atrás da placa de sinalização da cidade, há uma pichação dizendo que é a “capital mundial do homicídio”. Há uma sequência mostrando a cidade e seus moradores enquanto a trilha reproduz *People are strange* da banda The Doors o que já dá o tom do filme: juventude, rebeldia, nostalgia dos anos 1960. Além de Michael ser um jovem com uma aparência claramente inspirada em Jim Morrison, a música evoca também a dificuldade de mudanças para os adolescentes, que são os estranhos em uma nova cidade que tem um estilo totalmente diferente do lugar onde viviam antes, eles mudaram do Arizona para a Califórnia.

Quando chegam à casa do avô, Sam reclama que não há tv, portanto não há como assistir à MTV. Para se divertir, eles vão ao parque de diversões à noite assistir um show

²²⁵ O orçamento inicial foi de 8 milhões de dólares e a arrecadação no cinema de 32 milhões, de acordo com o IMDB.

e Michael vê uma garota que chama sua atenção. Enquanto Michael persegue a garota, Sam entra em uma loja de quadrinhos em que é abordado por dois excêntricos adolescentes que lhe dão uma revista sobre vampiros e dizem que pode salvar sua vida, falam de vampiros e dizem que são caçadores e que se precisar, deve ligar para eles. Michael conhece Star (Jami Gertz) e seus amigos, o grupo de jovens arruaceiros da cidade aparentemente liderados por David (Kiefer Sutherland) que o convidam para acompanhá-los a seu esconderijo, uma gruta à beira mar que era um luxuoso resort engolido pelo terremoto de São Francisco em 1906. Um local que reflete a própria Santa Carla com seus locais de lazer fechados. Eles oferecem à Michael uma garrafa de vinho que Star avisa para não tomar porque é sangue, mas ele bebe. A partir daí, ele começa a sentir os efeitos da transformação em vampiro e tenta fazer parte do grupo, sentir-se parte de algo, deixar de ser o *outsider*, ao mesmo tempo em que tenta se salvar e conquistar Star.

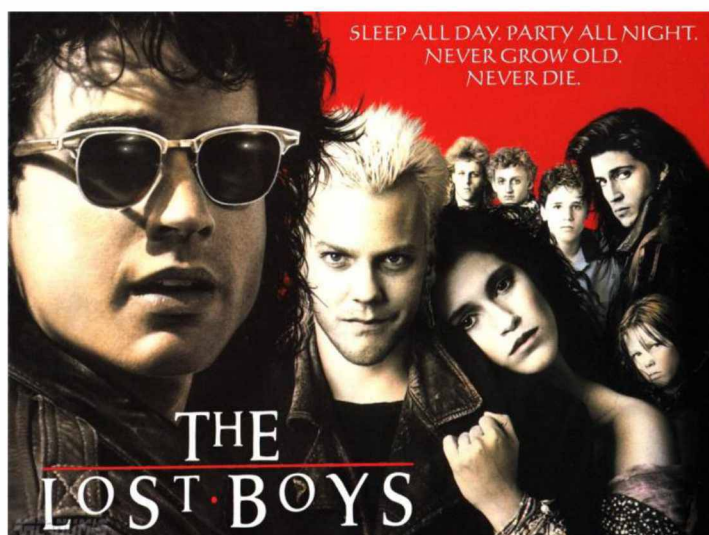


Figura 22. Os vampiros jovens que têm a possibilidade de viver eternamente sem qualquer regra, sem cobranças, sem leis. Uma exaltação à juventude e a rebeldia.

Interessante lembrar que “Os garotos perdidos” é o nome do grupo do qual Peter Pan, o garoto que se recusa a crescer, é o líder; um grupo de órfãos que se esconde numa ilha isolada e que não podem ser vistos pelos adultos. O apelo é compreensível, afinal qual adolescente não gostaria de viver conforme suas próprias regras, sem pais, sem compromissos, sem

responsabilidades, além de ser jovem para sempre? Ainda assim, é um alto preço o sangue de sua própria família, a quem Michael é muito ligado, por isso decide se afastar e tentar reverter o processo com a ajuda de Star e o irmão pequeno dela, Laddie, ambos também são meio-vampiros, pois não beberam sangue humano.

Então eles passam a tentar destruir os vampiros com a ajuda dos dois garotos caçadores. Numa prova de iniciação eles tentam fazer com que Michael participe da matança de um grupo na praia, alvos para a “diversão” daquela noite. Ser um vampiro não parece tão interessante para Michael que não aceita sua natureza, mesmo com a possibilidade de nunca morrer ou envelhecer, pois não quer ser um assassino. Ao final,

quando estão prestes a serem mortos pelo líder dos vampiros, o avô dos meninos entra com o carro na casa e o destrói salvando todos. Na sequência final ele diz que a única coisa que ele nunca gostou em Santa Carla eram os “malditos vampiros”, deixando Sam, Michael e sua mãe atônicos com a revelação de que ele sempre soube dos sanguessugas que atormentavam a cidade. O filme tem um fechamento cômico, como vários outros protagonizados pelos irmãos caçadores de vampiros. Diferente de *A hora do espanto* que também é protagonizado por um adolescente, em *Os garotos perdidos*, os vampiros, os caçadores e os protagonistas, todos são adolescentes; os adultos acabam por ter um papel secundário na história. Produzido nos anos da presidência de Ronald Reagan e durante a campanha de guerra às drogas, o filme utiliza sua narrativa como uma publicidade antidrogas, focando na abordagem de um estilo de vida que promete diversão, mas tem como consequência a destruição total.

In 1958, in one of the usual Hammer teases, Peter Cushing's Van Helsing noted slyly that vampirism was "similar to addiction to drugs," a titillating possibility in the psychedelic age that was dawning. The lost boys of 1987, dull-eyed, stunted, and pale, have become casualties of the Republican's war against drugs: they are so burned out that the antidrug message of official culture seems to have stifled *all* transformations or transforming perceptions. The metamorphoses of 1980s vampires are a cautionary warning, not an expansion of possibilities²²⁶.

Os garotos perdidos inova também com uma nova categoria: o meio-vampiro.

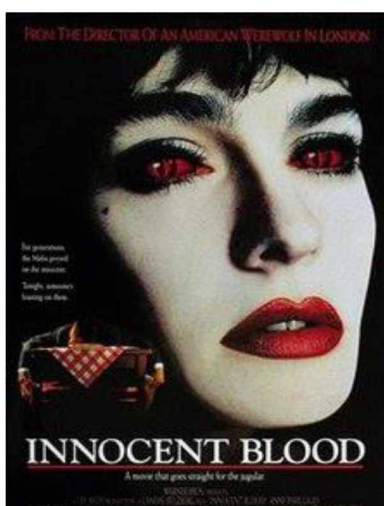


Figura 23. Marie escolhe suas vítimas como se olhasse um cardápio de diferentes cozinhas: francesa, italiana, etc.

Michael, Star e Laddie só se transformarão em vampiros após sua primeira morte, sendo assim, quando eles matam o vampiro chefe, Max (Edward Herrmann), voltam a ser humanos novamente adolescentes. Assim, o próprio vampirismo pode ser destruído, não somente os vampiros.

Uma obra interessante e que merece menção é *Inocente mordida*²²⁷ (1992). Marie (Anne Parillaud), é uma vampira que vive em Pittsburgh, entediada que diz que a única diversão na vida eterna é sexo e comida, mas não gosta de matar inocentes para sobreviver, então ela

²²⁶ AUERBACH, N. op. cit. p. 167

²²⁷ Título original: *Innocent blood*. Direção: John Landis. EUA: Warner Bros., 1992. 1 DVD (112 min), color.

mata somente criminosos, preferencialmente mafiosos italianos. Porém, uma noite, ela é interrompida enquanto está atacando o chefe da máfia local. Dado como morto, Sallie Macelli (Robert Loggia) é encaminhado ao necrotério da cidade onde acorda horas depois. Quando entende o que aconteceu e o tamanho de seu poder, passa a transformar seus aliados e parceiros em vampiros para criar uma super gangue indestrutível. Marie se alia ao policial infiltrado Joe Gennaro (Anthony La Paglia) que há anos tenta prender o mafioso Sal e os dois acabam se envolvendo, mesmo sabendo Joe sabendo o que Marie é. Ao final, após destruir os criminosos, Marie decide ir em direção ao nascer do sol para morrer, mas Joe não permite encerrando com um final feliz típico de filmes românticos.

No mesmo ano é lançado *Drácula de Bram Stoker* de Francis Ford Coppola que alega voltar à inspiração inicial, o romance de Stoker, resgatando a história tradicional do conde transilvano, porém há muito mais traços de uma obra anterior produzida para a televisão: *Drácula* (1974) que tem como título original também *Bram Stoker's Dracula*. Em comum, a releitura com um conde Drácula (Jack Palance) atormentado pela perda da esposa – neste caso é Lucy Westenra – que acredita ter reencontrado séculos depois em Londres para onde parte em sua busca. Com a intenção de comprar propriedades, o conde contrata uma empresa que envia um procurador, Jonathan Harker (Murray Brown), para finalizar o negócio. Ao chegar ao velho castelo, Harker deixa ao alcance de Drácula uma fotografia em que estão ele e sua noiva, Mina (Penelope Horner), acompanhados pelos amigos Lucy (Fiona Lewis) e seu noivo Arthur (Simon Ward). Ao ver o retrato de Lucy Westenra, o conde reconhece a mesma aparência de sua esposa morta no século XV. A partir daí, ele decide ir para a Inglaterra ao encontro de Lucy e deixando Harker preso em seu castelo. Toda a narrativa segue o fio condutor das histórias baseadas no livro de Bram Stoker, com exceção da ligação do vampiro com sua vítima ser baseada em uma história de amor e não somente em seu desejo por sangue.

Muito dessa obra é recuperada por Coppola que cria um filme que mistura romance e terror, utilizando velhas técnicas de montagem e efeitos especiais, mas criando algo maior, uma ligação definitiva entre o personagem histórico, Vlad Tepes, governante da Transilvânia no século XV e o vampiro Drácula utilizando a história real de Tepes como prólogo para explicar o surgimento do monstro sanguinário.

Drácula de Bram Stoker (1992) inicia situando a ação em 1462 após a queda de Constantinopla. Para impedir a entrada dos otomanos no Ocidente, o Papa Pio II convocou os cristãos para defender a passagem que fica na Transilvânia, chamado ao qual o príncipe Drácula (Gary Oldman) prontamente atendeu. Ao retornar vitorioso descobre que sua noiva, Elisabeta (Winona Rider), havia se suicidado ao ser informada, erroneamente, que ele havia morrido no campo de batalha. Portanto, como cristã sua alma estaria condenada por ter tirado a própria vida. Drácula desesperado destrói a capela e jura se tornar um ser das trevas para vingar a morte dela. A próxima sequência, inicia em 1897, em Londres, 4 séculos depois. Desse momento em diante, a narrativa segue o

livro com mais algumas alterações substanciais, entre elas, o fato de Drácula, após deixar Jonathan (Keanu Reeves) preso no castelo, chega em Londres, conhece e conquista Mina Mina Murray e a faz recordar que na verdade ela é Elisabeta. Ao final, Mina já sabendo quem ele é e aceitando sua monstruosidade, acompanha Drácula até o castelo na Romênia, enfrenta os caçadores – o grupo tradicional formado por seu marido Jonathan; Arthur (Cary Elwes); Quincey (Bill Campbell) e dr. Van Helsing (Anthony Hopkins) – e o ajuda a se refugiar na capela. Nesse momento ele pede que lhe dê paz, então ela corta sua cabeça dizendo compreender que seu amor é mais forte que a morte.

A história de Drácula e Mina/Elisabeta é uma tragédia, o vampiro é mostrado como o herói que tem um destino infeliz. Ele é um guerreiro, um príncipe, no auge de sua glória e felicidade com sua companheira, até que se torna vítima de uma reviravolta surpreendente; em meio à sua vitória em combate, perde seu amor; sua alegria é sufocada pelas trevas, às quais ele sucumbe e passa a viver no mundo das sombras, aceitando seu destino e seu fracasso, até que, outra vez, o destino caprichoso intervém lhe dando a possibilidade de resgatar sua amada e sair das trevas, sendo redimido por seu amor.

As modificações que vão se apresentando gradativamente em cada um dos filmes relacionados são fruto da influência de *Entrevista com o vampiro*, o romance de Anne



Figura 24. O cartaz publicitário já indica seu tom romântico que mescla os gêneros terror e romance feito por Coppola que se inspirou e referenciou algumas obras como é o caso do uso de sombras que lembra *Nosferatu*.

Rice²²⁸, lançado em 1976. Conta a história de Louis de Pointe du Lac, proprietário de uma fazenda de algodão às margens do rio Mississippi, responsável pela mãe, pela irmã e pelo irmão no ano de 1791. Louis é o chefe da família e seu irmão, extremamente religioso, revela o desejo de ir para Paris, tornar-se padre e ajudar na luta contra os revolucionários que questionam o direito divino. Nesse momento, Paris está em ebulição após a Revolução Francesa e a destituição da monarquia. Louis não concorda, diz que não permitirá a viagem e, durante a discussão, seu irmão cai da escada e morre, deixando-o com um enorme sentimento de culpa. A partir daí se desenrola seu drama.

Em seu tormento ele deseja morrer, mas como um católico, não se suicida, prefere se expor a riscos e ser assassinado. Até que um vampiro, Lestat de Lioncourt, o encontra e propõe transformá-lo para acabar com sua dor. Em seu desespero, Louis concorda, sem ter ideia do que está aceitando. Porém, ao se tornar um vampiro ele não perde sua alma, nem sua consciência ou discernimento moral. Não aceita ser um assassino para satisfazer sua sede de sangue, o que gera intermináveis conflitos com Lestat que, pelo contrário, até mesmo diverte-se com as mortes. Louis, por outro lado, vive um embate constante entre sua culpa, seu remorso e sua condição vampírica. Até que Lestat, num roubo para mantê-lo ao seu lado, transforma uma órfã a quem eles passam a tratar como filha, uma criança vampiro.

Toda a narrativa é baseada nas memórias de Louis e em sua jornada na busca de redenção e entendimento sobre o que ele realmente é, um monstro ou um humano, uma criatura de Deus ou do Diabo? *Entrevista* é narrado em primeira pessoa, pelo próprio vampiro que conta sua história a um repórter, daí o título. Ele não é mais o “outro” aquele de quem se fala, o perseguido e caçado, mas sim o sujeito de sua própria história e os humanos que cruzam seu caminho não sabem o que ele é, portanto não há caçadores. Os conflitos são entre os próprios vampiros e eles se movem sem serem percebidos em meio à multidão. Anne Rice mudou a forma como os vampiros eram representados, deixou de lado os estereótipos tradicionais de Bram Stoker e criou a série *As crônicas vampirescas* com seres conectados ao mundo pós-moderno e secularizado do final do século XX, nisso consistiu sua principal influência a um novo despertar de interesse em vampiros, o surgimento de uma subcultura gótica intensa. Com a criação de Anne Rice em um cenário cultural e social fervilhante e contestador dos anos 1970 aliada à sua visão pessoal e

²²⁸ Aqui discutirei o livro que tem algumas diferenças da obra cinematográfica, começarei por ele para apontar algumas das questões que acredito terem influenciado os vampiros hollywoodianos até sua própria adaptação em 1994 dirigida por Neil Jordan.

intimista o vampiro se transformou novamente, sendo mais humano, mais frágil e mais existencialista que nunca.

Os apontamentos dos filmes produzidos entre 1970 e 1990 permite observar a longa e permanente modificação desses monstros que estão sempre presentes no imaginário humano, seja pelo fascínio à sua beleza, à sua juventude ou à sua imortalidade. E a análise do filme no próximo capítulo tem a intenção de mapear as conexões do vampiro dos anos 1990 com sua época e as transformações de Anne Rice e, em especial, as alterações feitas por Neil Jordan em sua adaptação, mesmo não sendo creditado por isso.

Capítulo 3. *Entrevista com o vampiro* (1994) – As várias camadas do filme

A figura literária do bebedor de sangue adquire sua imortalidade nas páginas da ficção contemporânea, e se um dia os leitores deixarem de se interessar pelos temas da imortalidade, metamorfoses do corpo e do espírito, relações interpessoais, desejos transfigurados e as fomes de toda natureza, logo o vampiro estará de fato, morto²²⁹.

Neste capítulo será feita a análise do filme *Entrevista com o vampiro* para entender o que o torna um diferencial em relação às produções anteriores, como ele se destaca, quais os momentos mais importantes e as distinções feitas por Neil Jordan, assim como, os períodos históricos a que ele alude e suas inspirações narrativas, apontando também as questões que o caracterizam como uma obra pós-moderna, utilizando para isso alguns conceitos cinematográficos. Para a análise o filme foi dividido em blocos de forma a facilitar o percurso através da narrativa. A primeira parte, dividida em dois blocos, transita de São Francisco na década de 1990, são apresentados o vampiro Louis de Pointe du Lac e seu entrevistador, Daniel Malloy; no segundo, um *flashback* passa a Nova Orleans em 1791 quando Louis conhece Lestat de Lioncourt, e é transformado, o que desencadeia todos os conflitos da convivência entre os dois. A segunda parte segue Louis pela Paris da *Belle Époque* e sua busca por entendimento de si e do mundo em que está inserido na busca por outros como ele. Esse bloco se encerra com a trágica perda de Cláudia. A terceira parte volta aos Estados Unidos na década de 1980 até o momento da entrevista e sua finalização.

1º Bloco: São Francisco, algum momento da década de 1990:

Em um voo panorâmico pairando suavemente sobre a ponte Golden Gate ao anoitecer, a câmera gira ao redor da torre mostrando a imensa cidade ao fundo e suas luzes como pequenos pontos, em seguida ela desliza sobre da fachada do Porto de San Francisco até aparecer uma torre com um relógio indicando que são 17:38. O voo panorâmico prossegue pelos edifícios modernos com brilhantes fachadas de vidro, em seguida, desce e se aproxima cada vez mais das ruas da cidade, iluminadas pelos postes e faróis dos automóveis. O olhar da câmera passeia entre as pessoas na fervilhante esquina com tráfego intenso e volta a subir pela fachada de um hotel antigo em que, de passagem, aparece um letreiro com o nome *Hotel St. Mark*, o movimento de subida continua até uma janela no terceiro andar onde há a silhueta de um homem que observa a cidade abaixo na escuridão de seu quarto.

Há um corte, agora a câmera está dentro do quarto, o homem na janela está de costas conversando com alguém, ele está bem-vestido, com um terno marrom. Ainda de costas diz ao repórter que ele precisará de muitas fitas para sua história, ao que o repórter retruca dizendo que tem uma sacola cheia delas. Enquanto a câmera se afasta para mostrar o ambiente, o repórter acende um cigarro e pergunta se podem começar, enquanto liga o gravador. Ele pergunta

²²⁹ JARROT, S. op. cit.

se o homem vive ali e este retruca que não, é apenas um quarto. Ao perguntar o que ele faz, o repórter tem como resposta que ele é um vampiro, e com sarcasmo retruca se ele realmente acredita naquilo. Então o vampiro se vira e diz que vai acender a luz, porque ao contrário do senso comum, eles adoram luz, ficam na escuridão para não assustar os humanos. Num piscar de olhos acende a luz e se senta em frente ao repórter, que agora, realmente assustado pula para trás enquanto observa, desconfiado, o ser à sua frente que tem olhos verdes extremamente brilhantes e uma pele tão fina e branca quanto papel em que sobressaem as veias. O vampiro pergunta se devem começar como “David Copperfield²³⁰” ou quando ele nasceu para a escuridão. E inicia seu relato com: - Aconteceu em 1791...²³¹

3.1. Louis inicia sua história: como se tornou um vampiro

A silhueta recortada na janela está prestes a iniciar uma conversa surpreendente com um repórter local para o qual pretende contar uma história cheia de aventuras, pesar, luto, morte, dissabores, amargura, culpa e solidão. Assim, é introduzido o universo ficcional de *Entrevista com o vampiro*²³² (1994) e seu protagonista, o atormentado Louis de Pointe du Lac. Daí em diante, como um *voyeur* espiando através do olhar da câmera, o espectador é levado junto com o repórter em uma viagem ao passado de Louis para confrontar seus fantasmas.

A forma como Louis é enquadrado em sua primeira aparição traz a ideia de janela cinematográfica, o retângulo da tela que separa os mundos, da ficção do filme e da realidade do espectador sentado em sua poltrona, permitindo que experiência de ser um *voyeur* naquele mundo representado, recortado por uma segunda janela que é a tela do cinema, possibilite a identificação com a narrativa, nas palavras de Ismail Xavier,

[...] o movimento de câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida. Tal impressão permitiu a muitos estabelecer com maior intensidade a antiga associação proposta em relação à pintura: o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela. Esta noção de janela (ou às vezes de espelho), aplicada ao retângulo cinematográfico, vai marcar a incidência de princípios tradicionais à cultura

²³⁰ *David Copperfield* é um romance escrito por Charles Dickens e lançado em 1850 que alguns críticos consideram como autobiográfico já que mistura situações ficcionais com passagens da vida do autor sendo construído pela perspectiva do narrador/ protagonista. A menção à obra só consta no roteiro de Neil Jordan.

²³¹ Na edição comemorativa aos 20 anos de lançamento do filme, há extras referentes ao *making off* da produção e entrevistas com o diretor, os atores e Anne Rice. Nesse momento, ela comenta que o romance surgiu da curiosidade sobre o que um vampiro teria para contar ao mundo, como seria entrevistá-lo, como seria saber de sua história por seu ponto de vista e que foi a partir daí que concebeu o romance com todas as suas nuances e particularidades, mas pensando pela perspectiva pessoal e subjetiva do vampiro. Disponível em: ... (referência)

²³² Título original: *Interview with the vampire*. Direção: Neil Jordan. EUA: Geffen Pictures, 1994. 1 Bluray (123 min), color.

ocidental, que definem a relação entre o mundo da representação artística e o mundo dito real²³³



Figura 25. A silhueta nas sombras. Enquadramento da janela dentro da janela que é a tela aberta para esse mundo fantástico. Entrevista com o vampiro, 1994, 0:02:54 min.

Toda sequência inicial serve para localizar o espectador temporal e espacialmente, e faz referência à *Os garotos perdidos*²³⁴ de 1987, dirigido por Joel Schumacher, que também abre com uma sequência em que a câmera sobrevoa o oceano de uma cidade da Califórnia até um parque de diversões à beira-mar e daí passeando entre a multidão do parque até chegar aos vampiros adolescentes andando em meio aos brinquedos. Todo o filme traz uma série de releituras e referências a obras literárias e cinematográficas parodiando os filmes anteriores que o inspiraram numa clara intertextualidade, reforçando a inserção de Neil Jordan como um cineasta pós-moderno dentro das categorias apontadas por Linda Hutcheon discutidas anteriormente e daquilo que apontam Jullier e Marie²³⁵ quando dizem que “O cinema pós-moderno é modesto e se baseia na consciência de que tudo já foi dito, e que é preciso retomar as antigas regras (o que os modernos se recusaram a fazer), renovando o que pode ser renovado.” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 214). A sequência de abertura não consta no *script* final datado de 10 de fevereiro de 1993 assinado por Neil Jordan que, mais tarde, não será creditado como roteirista, que por sua vez, também é diferente daquele escrito por Anne Rice em abril de 1992²³⁶.

²³³ XAVIER, I. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p. 22.

²³⁴ Título original: *The lost boys*

²³⁵ JULLIER, L.; MARIE, M. Lendo as imagens do cinema. São Paulo: SENAC, 2009. p. 214

²³⁶ Ambos estarão em anexo ao final, onde poderá ser observado que, apesar de não ser creditado no filme, o roteiro final está assinado por Neil Jordan, por conta disso optei por assinalar os autores das duas versões para comparação das diferenças entre um e outro.

Roteiro de Anne Rice (abril, 1992)

FADE IN:

EXT. DUBOCE STREET HILL SKYLINE (SAN FRANCISCO) – NIGHT

INT. BAR (SAN FRANCISCO) - NIGHT

UNDER CONTINUOUS ROARING ROCK MUSIC -- we see, but do not hear:

YOUNG MEN AND WOMEN

talking in groups or couples, some dancing, as lights flash. Punk hairdos, heavy makeup. Chatter.

DAVID MALLOY, aged 25, well-dressed, leans close to a uniformed police officer, holding a mike to the officer's lips, as the officer talks. The wire from the mike leads to a small recorder on the bar. Malloy also wears one earphone plug connected to this recorder, which he holds to his left ear.

CUT TO:

ANOTHER PART OF BAR - BOOTH

Malloy interviews two beautifully dressed women, who obviously flirt with him, as they answer his questions, lean forward, talk into the mike. Malloy finishes his drink, puts the recorder in his pocket, takes out a cigarette, looks for a door.

EXT. ALLEYWAY – MALLOY

Cigarette on lip, stumbles in darkness, amid garbage cans and debris, fumbling for lighter, then finally lighter flashes.

LOUIS is REVEALED for one instant only an inch from Malloy, his hand on Malloy's shoulder. Faces almost touching. Malloy stumbles away in shock.

Louis recedes more slowly into shadow.

Roteiro final de Neil Jordan (fevereiro de 1993)

INT. ROOM. NIGHT (SAN FRANCISCO)

A small bare room, illuminated only by the streetlight coming through the window.

A hand presses a cassette into a recorder and fiddles with a small microphone.

Malloy sits over a table fiddling with the tape. He is young, half-shaven, dressed in T shirt and jeans. He looks to...

LOUIS, who stands by the window, looking out on the street, with his back to Malloy. Louis is dressed in an old-fashioned suit.



Figura 27. Parte da sequência de abertura de *Entrevista com o vampiro* (1994)



Figura 26. Parte da sequência de abertura de *The lost boys* (1987)

Toda a panorâmica sobre a cidade, desde a ponte até o hotel, foi uma decisão tomada por Jordan que não consta de nenhum roteiro, essa comparação entre as diferentes versões muda a percepção das escolhas do diretor e faz com que seja considerada como uma decisão dele referenciar uma obra anterior. Ainda há uma terceira versão, aquela que consta do romance que foi adaptado e que, por sua vez, também inicia de forma diferenciada:

Versão do livro Entrevista com o vampiro (1976)

- Compreendo... - disse o vampiro pensativo, caminhando lentamente pela sala até a janela. Durante muito tempo permaneceu de pé em frente à luz fraca e à torrente de tráfego da Rua Divisadero.

Agora o rapaz conseguiu ver os móveis da sala mais claramente, a mesa de carvalho redonda, as cadeiras. Numa das paredes, uma bacia pendia sob um espelho. Apoiou a maleta na mesa e esperou²³⁷.

Tantas versões diferentes dos primeiros minutos da obra nos dão ideia da dificuldade de adaptação de um livro e da produção filmica subsequente. Todos têm como objetivo a apresentação dos personagens, o protagonista Louis de Pointe du Lac e o entrevistador Daniel Malloy. É de se supor que as escolhas de Neil Jordan tenham se baseado em duas questões: a referência ao filme *Os garotos perdidos* e a contextualização espaço-temporal já mencionada.

Há três linhas temporais e distâncias sobrepostas no filme, o tempo da projeção da película, cerca de 120 minutos; o tempo em que se desenrola a entrevista, que ocorre durante uma noite, levando em consideração o relógio do porto que aponta 17:38 min e o tempo vivido por Louis a partir da sequência de eventos que o tornaram um vampiro, cerca de 200 anos. O agora e o antes, o aqui e o lá, o real e o imaginado. O tempo da entrevista e da projeção do filme é o tempo cronológico, medido pelo relógio, o tempo físico, enquanto o tempo da narração de Louis é o tempo vivido que encadeia eventos, incidentes e episódios de sua vida pessoal conectando sua trama na história como um todo, o passado prático, nas palavras de Hayden White²³⁸ que entrelaça suas memórias, suas experiências e seu reconhecimento do presente, a forma de passado experienciada pela maioria das pessoas.

Este sentido de narrativa é aquele posto por Ricoeur²³⁹ que indica uma relação dialética pois um evento narrativo que pode ser reconhecido como tal dentro de uma

²³⁷ RICE, A. op. cit. p. 11.

²³⁸ WHITE, H. O passado prático. *ArtCultura*. Uberlândia. v. 20, n. 37, p. 10-19, jul-dez. 2018.

²³⁹ RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**: o tempo narrado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

narrativa, independente do tempo que transcorre obedecida a demarcação de começo e fim. Para Ricoeur criar uma narrativa é ressignificar o mundo na sua dimensão temporal, na medida em que narrar, contar, recitar é refazer a ação seguindo o convite do poema. Ainda sobre o discurso narrativo:

Vai ser obra do *tempo histórico* conectar essas duas ideias de tempo através da ideia de um *tempo humano*, um tempo histórico que é o da nossa existência e experiência, mas que também as abrange e ultrapassa. [...] é de que expressamos esse tempo histórico fundamentalmente através da narrativa considerada em suas duas formas primárias: a história e a ficção. O que distingue a narrativa como forma de discurso é que ela sempre tem uma trama. Essa trama ou enredo produz o seguinte: combina os episódios e a história como um todo num conjunto significativo²⁴⁰.

Esse passado prático que é apresentado por Louis é construído através de suas memórias dos últimos 200 anos iniciando no Mississippi escravagista, passando pelo crescimento e modernização dos Estados Unidos, de lá para a França do século XIX, a “capital da modernidade” e retornando aos Estados Unidos nos anos 1990, em todos esses períodos vivendo em grandes cidades, permanecendo incógnito entre os humanos que não percebem sua presença.

O quarto de hotel é um lugar impessoal com o qual Louis não tem nenhuma conexão, é apenas mais um entre os incontáveis ocupantes ocasionais, um espaço compartilhado individualmente. É o que Marc Augé chama de não lugar “por oposição à noção sociológica de lugar, associada à Mauss e por toda tradição etnológica àquela cultura localizada no tempo e no espaço²⁴¹.” Portanto, lugares de passagem transitória, de grande fluxo de pessoas como vias expressas, aeroportos, rodoviárias, hotéis. Locais que não criam identidade, nem relação em que muitos coexistem em solidão. Em oposição a isso os lugares têm características que constroem a identidade do indivíduo como a casa da infância, da convivência familiar; a relação com o lugar social e, por último, o lugar histórico ligado à memória individual, que despertam lembranças e sensações.

O não lugar não tem nenhuma dessas características e, segundo Augé é o que se difunde na sociedade atual, supermoderna ou pós-moderna que proporciona “às consciências coletivas individuais, novíssimas experiências e vivências de solidão, diretamente ligadas ao surgimento e à proliferação de não-lugares²⁴².”

²⁴⁰ PELLAUER, D. **Comprender Ricoeur**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 100.

²⁴¹ AUGÉ, M. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papius, 2012. p. 36.

²⁴² *Ibidem*, p. 86.

Ao responder ao repórter que não mora ali, que é apenas um quarto, o roteiro de Jordan brinca com a ideia tradicional dos castelos decrepitos em que vivem a maior parte dos vampiros da literatura e do cinema, dormindo em caixões ou caixas com sua terra natal, alheios à civilização, se escondendo de caçadores. Os vampiros de Rice, pelo contrário, são urbanos, vivem nas cidades, circulam entre as pessoas protegidos pelo anonimato das multidões e da vida noturna, perfeitamente integrados. Não há caçadores de vampiros, nem perseguições pois eles não são percebidos pelos humanos, no máximo, causam incomodo quando são vistos, sensação de estranhamento por sua aparência, nada mais que isso, confirmado pela surpresa do repórter Daniel Malloy²⁴³ com a descoberta do que é seu entrevistado.

Não há efeitos especiais na revelação, ao ser questionado sobre o que faz, Louis responde que é um vampiro e para provar para um incrédulo repórter, ele diz que vai acender a luz, algo que acontece automaticamente. A edição utilizou esse artifício ao invés de efeitos para mostrar os poderes sobrenaturais do vampiro. Quando acende a luz



Figura 28. Apesar de afirmar que não lhe fará mal, a cenografia mostra algo diferente. Atrás de Louis a roupa de cama e a luminária são vermelhas, chamando atenção para ideia “Perigo”. Entrevista com o vampiro, 1994, 0:04:58 min.

e se senta em uma fração de segundo, Malloy se assusta e Louis lhe pede que sente novamente, pois não lhe fará mal, quer a oportunidade de falar ao mundo, de contar sua história, se revelar.

²⁴³ Interpretado por Christian Slater que foi contratado às pressas, na fase de produção, após a morte repentina do ator escalado para o papel, River Phoenix.

Louis quer contar sua história para desfazer alguns mitos e equívocos sobre a ideia de ser um vampiro. Seu anseio por esquecer os dissabores acabou por trazer o contrário, uma existência questionável em que ele se assume como algo mal e perverso.

2º Bloco: Nova Orleans, 1791.

Aconteceu em 1791. Eu tinha 24 anos. Mais novo do que você é hoje. Os tempos eram diferentes. Eu já era um homem naquela idade. O responsável por uma grande plantação em Nova Orleans. Minha esposa tinha morrido ao dar à luz. Ela e o bebê estavam mortos há 6 meses. Eu queria estar com eles. Não suportava a dor da perda. Queria me livrar dela. Queria perder tudo. Minha riqueza, minha propriedade, minha sanidade.

Assim Louis inicia sua narrativa. A câmera foca as margens do rio Mississippi onde um grupo de escravos trabalha ao pôr do sol. Louis cavalga entre eles e se afasta em direção à sua casa. A cena passa para o cemitério da família, situado dentro da propriedade com aparência antiga e tomado pela vegetação que circunda as estátuas sobre as tumbas, ele se debruça sobre uma delas enquanto bebe de uma garrafa, presumidamente algo alcoólico. Em seguida, num novo corte, agora já noite, Louis está numa taverna na área portuária, trapaceando em um jogo de cartas, buscando uma forma de ser morto, o convite à morte foi aceito por um vampiro. E é quando aparece Lestat e todo bloco se desenvolve na transformação de Louis e a convivência com Lestat até a transformação e crise de Claudia²⁴⁴.

Enquanto no livro o luto de Louis é por seu irmão²⁴⁵ e um sentimento de culpa que o persegue por acreditar ter sido responsável por sua morte, no roteiro filmico o pesar é por conta da perda da esposa e filho, ele é um homem perseguido pela tragédia. Seu desejo de morrer o faz expor-se a riscos em busca de alguém que o liberte da dor. Sendo um católico como os descendentes franceses da Louisiana²⁴⁶, ele não pode tirar a própria vida, algo considerado um pecado capital que condenaria sua alma, então só resta esperar que alguém faça isso. Quem aceitou seu convite foi um vampiro. Caminhando pelo porto ao lado de uma prostituta, seguida por seu cafetão que tenta roubá-lo e matá-lo, Louis é atacado por Lestat de Lioncourt que morde seu pescoço até quase a morte e então lhe

²⁴⁴ Louis, Entrevista com o vampiro, 1994, 0:05:49 min. – 0:42:43 min.

²⁴⁵ No romance o irmão de Louis afirma ter visões celestiais e quer se tornar um padre. Católico fervoroso, seu desejo é ir para a França combater os revolucionários que estão destruindo a Igreja e cooperando com o Diabo que se alastra pelas ruas, em sua perspectiva. Em uma discussão, Louis contesta seu irmão e diz que não aceita que ele tome esse caminho. Durante a briga, seu irmão tropeça, rola pelas escadas e morre, fazendo com que Louis acredite que o acidente que ocasionou a morte seja culpa sua.

²⁴⁶ A história inicia em 1791, portanto as consequências da Revolução Francesa e do movimento Iluminista continuam se desdobrando em solo europeu, com a derrubada do sistema monárquico, separação dos poderes, proclamação de uma república e laicização do Estado, afastando e enfraquecendo a influência da Igreja ao colaborar com a dessacralização da sociedade. Enquanto na Louisiana, nesse período, a França já havia vendido seu território para a Espanha, porém sua colonização havia sido predominantemente francesa, com a maioria de seus habitantes considerados *créole*, uma referência aos imigrantes franceses, aos negros escravizados trazidos para a colônia e aos nativos que ficaram sob sua influência. Em 1800 o território foi negociado e os espanhóis o venderam novamente aos franceses que, por sua vez, o venderam aos Estados Unidos em 1803, que continuaria com sua política de conquistas e tendo acréscimos até a configuração geográfica atual.

pergunta se é o bastante. Ao envolvê-lo para morder, Lestat os alça em direção ao céu, voando sobre o navio, num êxtase visível, traçando o paralelo entre “o beijo” do vampiro e o erotismo, com Louis expressando um misto de agonia e êxtase que evocam um prazer sadomasoquista²⁴⁷, enquanto é totalmente dominado pelo vampiro.

Lestat incorpora os instintos mais comuns: sexo e agressão. O sangue, que é a



Figura 29. Lestat e Louis durante o primeiro encontro entre eles. A expressão de Louis demonstra um misto de prazer e dor. Nesse momento Lestat pergunta: - “Ainda quer morrer? Ou já experimentou o suficiente?” Entrevista com o vampiro, 1994, 0:08:55 min.

força do vampiro, também representa a paixão que se encontra no amor e na violência, a luta entre Eros e Tânatos²⁴⁸ que é parte integrante do ser humano e simbólico em sua capacidade tanto para destruição quanto para a realização. O sangue é o desejo mais absoluto do vampiro, seu instinto de sobrevivência que só pode ser satisfeito através da agressão e/ou da morte de quem ele se alimenta, e esse desejo, por conta disso, é que o torna uma anormalidade social.

²⁴⁷ SILVER, A; URSINI, J. **The vampire film**: from Nosferatu to True Blood. Milwaukee: Limelight Editions, 2011. p. 258-263.

²⁴⁸ Eros e Tânatos são personagens da mitologia grega usados como explicação para as várias faces da vida. Segundo os gregos, Thánatos (grego) ou Morte (latim) é o ceifador, que encaminhava aqueles que chegavam ao fim da vida ao Mundo Inferior, governado por Hades. Na mitologia grega ele representa o aspecto transitório e perecível dos mortais. É associado também aos rituais de passagem e iniciação, enquanto Eros, é associado a Afrodite (deusa do amor que, em algumas interpretações é sua mãe), Psiquê (alma) e Hedonê (prazer). A representação mais comum de Eros é a figura do cupido, um querubim que atira flechas de amor. Na mitologia grega ele representa a libido, o desejo de viver e conquistar, a união. Para a psicanálise baseada em Freud; principalmente em *Além do princípio do prazer* (1920) em que ele coloca que o objetivo de toda a vida é a morte; Eros e Tânatos são duas pulsões primordiais: os desejos de vida e morte conflitantes, porém complementares, a primeira impele ao instinto de sobrevivência em todas as suas associações, a segunda ao instinto de destruição, não necessariamente a morte, mas a transição de um estágio da vida a outro, também levando ao desejo de autodestruição ou, quando externalizada, a agressão e violência.

Na noite seguinte, Lestat retorna e entra no quarto de Louis²⁴⁹ propondo uma existência sem dor, sem luto, sem doença e sem morte a que, sem saber exatamente o que está aceitando, Louis acede. A irrupção no quarto é típica do monstro no cinema, que acentua seu caráter sobrenatural, como descrito por Luiz Nazário na obra *Da natureza dos monstros*, como uma sombra que é,

Projetada sobre as paredes do quarto, escorregando por detrás das cortinas, aproximando-se da cama onde repousa a heroína enrolada em lençóis, a sombra dos braços surge à frente da criatura para garantir a imobilidade da presa e seu sequestro inelutável²⁵⁰.

Embora o autor mencione também olhos injetados de sangue, mãos ou corpo deformados, formas aversivas e outros pontos repulsivos, no caso dos vampiros de *Entrevista* nenhuma dessas alternativas é válida. Sua monstruosidade se esconde sob a pele, externamente eles são extremamente belos, quase angelicais, com traços perfeitos e sedutores. O mal está escondido sob a superfície, dissimulada em beleza²⁵¹.

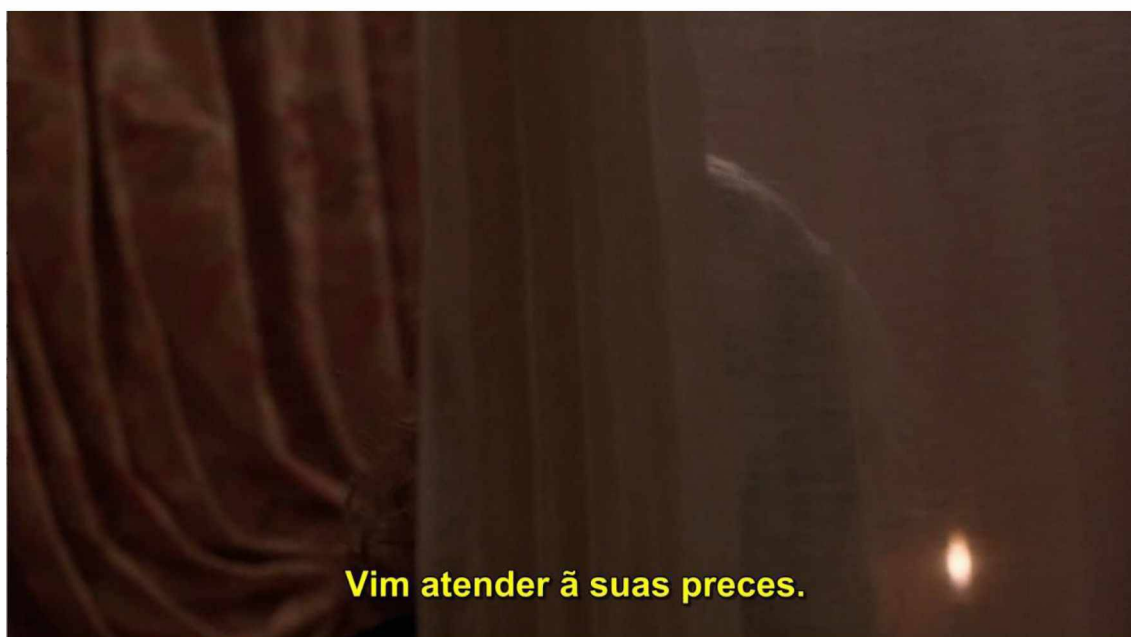


Figura 30. No momento em que entra no quarto, Lestat age como o monstro que não se mostra totalmente, apenas se deixa entrever pela cortina da cama.

O diálogo que ocorre entre eles é significativo, primeiro por conta da insinuação de uma subversão à religião cristã, na promessa que Lestat faz de uma vida eterna, sem dor e sem sofrimento; da mesma forma que o cartaz para publicidade mostrado acima que

²⁴⁹ Sem ser convidado, os vampiros de Rice não precisam de convite para entrar em nenhum ambiente.

²⁵⁰ NAZÁRIO, L. op. cit. p. 12.

²⁵¹ No capítulo 5 serão discutidos os vampiros como metáforas para as doenças aprofundando a questão da monstruosidade e da corrupção do corpo que pode se ocultar sob a beleza aparente.

evoca a ideia da comunhão com a frase “Beba de mim e viva para sempre”; essas evocações às ideias e dogmas religiosos são parte da criação católica de Jordan e de sua crítica à esses mesmos conceitos, prova disso é que essas frases não constam nem no romance, nem no roteiro de 1992 feito por Anne Rice.

Noite, mansão Pointe du Lac.

Louis em sua cama, tossindo à beira da morte, depois de ser mordido por Lestat e abandonado na beira do rio.

Louis: - Quem é você? O que faz em minha casa? – apontando uma arma ao vulto que se esgueira em seu quarto.

Lestat: - Vim atender às suas preces. A vida não tem mais sentido certo? O vinho não tem sabor. A comida provoca enjoo. Não há razão para mais nada certo? Mas se eu devolver isso a você? Acabar com a dor e dar a você vida nova? Uma que nunca imaginou. E seria para sempre. Doença e morte nunca mais se aproximarão de você. Não tenha medo. **Vou dar a você a escolha que eu nunca tive.**²⁵²

A frase grifada acima é uma referência ao filme *A hora do espanto* (1985) – mencionado anteriormente – que também não consta nos escritos de Rice, somente no roteiro de Jordan. Quando descobre que seu vizinho, Jerry Dandrige, é um vampiro, Charlie Brewster tenta fazer com que as autoridades o prendam alegando ter visto um corpo sendo carregado no meio da noite. Obviamente, os policiais não encontram nada. Na noite seguinte, Dandrige invade o quarto de Charlie e tenta fazer um acordo: seu silêncio por sua vida.

Noite, quarto de Charlie, Jerry surge das sombras, silenciosamente:

Jerry: - Sabe quanto problema me causou? Me espionando, quase atrapalhou meu sono esta tarde. Falando de mim para a polícia. Você merece morrer, garoto. Claro, **eu vou dar a você algo que eu não tenho, uma escolha.** Me esqueça e eu esquecerei você. O que diz disso, Charley?²⁵³

A película dirigida por Jordan tem várias referências incorporadas em seus diálogos referentes a filmes de vampiros anteriores. Algumas de maneira clara, como a fala de Jerry em *A hora do espanto*, o que nos permite categorizá-lo como um diretor pós-moderno que usa em suas obras, entre outras coisas, o pastiche, tomado aqui no sentido dado por Jameson²⁵⁴ ao apontar esse conceito como central ao pós-modernismo. Para o autor o pastiche pode ser definido como uma imitação de outro estilo particular em uma obra ou o estilo de outros autores como uma composição de vários textos. Dessa forma,

²⁵² Entrevista com o vampiro, 1994, 0:09:43 a 0:10:44 min.

²⁵³ *Fright Night*, 1985, 0:28:57 a 0:29:53.

²⁵⁴ JAMESON, F. op. cit. passim.

Jameson pondera que não há novos estilos ou invenções, restando a imitação, paráfrase ou referencialidade. Sendo essa prática do pastiche ligada a cultura de massa e apontada como “cinema nostálgico” que “consiste apenas em filmes sobre o passado, ou ainda, em momentos de gerações específicas²⁵⁵” trazendo uma sensação de volta ao passado para aqueles que acompanharam as obras referenciadas, enquanto traz novas experiências aos espectadores mais jovens²⁵⁶ e Neil Jordan se utiliza várias vezes deste expediente, empregando tanto a literatura quando o cinema.

Movido apenas por seu desejo de autodestruição, Louis não tem ideia do que está aceitando. Logo que Lestat lhe oferece a primeira vítima, os problemas entre eles aparecem, pois Louis se recusa matar a prostituta que eles compartilham numa taverna, deixando ao frio e cruel companheiro esse encargo.

Voltando ao presente, Malloy pergunta sobre as ideias mais comuns sobre os vampiros como aversão a símbolos religiosos, estacas no coração para matá-los e a necessidade de dormir em caixões. Neste ponto há mais um dos diferenciais de *Entrevista com o vampiro*. O modelo de vampiro mais utilizado em narrativas tanto literárias quanto cinematográficas, usa os estereótipos criados por Bram Stoker – um produto de seu tempo – durante o século XIX na Inglaterra vitoriana²⁵⁷ conservadora com costumes baseados no fundamentalismo religioso. Enquanto no século XX a maior parte dos autores continuam replicando os símbolos cristãos como forma de afastar e amedrontar o vampiro e as estacas no coração como forma de destruí-los, no caso de Anne Rice nada disso tem efeito. Numa sociedade secularizada e dessacralizada os crucifixos não incomodam, o solo sagrado também não e as estacas não causam nenhum dano, pelo contrário, eles são virtualmente indestrutíveis, somente a exposição direta ao sol ou ao fogo pode prejudicá-los e, ainda assim, eles podem se recuperar, somente a decapitação pode causar a morte

²⁵⁵ JAMESON, F. op. cit. p. 26.

²⁵⁶ Presentes em diálogos que não estão constam nem no romance, nem no roteiro escrito por Anne Rice, possibilitando a afirmação que foram ideias inseridas por ele. Além do caso já mencionado de *Fright Night* (1985) há outros que destacarei à medida que forem se apresentando no decorrer da análise.

²⁵⁷ Diz-se *era vitoriana* o período governado pela rainha Vitória, entre 1837 e 1901. Esse foi o período do auge do império britânico, de paz e crescimento econômico com a Revolução Industrial, ao mesmo tempo, um período controverso de exploração de colônias e trabalhadores nas fábricas, enquanto os costumes se tornaram mais rígidos e a sociedade era baseada num forte moralismo sexual e fundamentalismo religioso, na verdade, era uma vida baseada na hipocrisia, pois se multiplicou a prostituição, a miséria, o trabalho infantil e a exploração de toda espécie. No núcleo familiar e doméstico as mulheres eram submissas aos homens que dominavam tanto na vida pública, quanto na privada. A disciplina e os preconceitos de todas as formas eram arraigados, como pode-se perceber nas descrições de Stoker sobre os habitantes da Europa Oriental, suas crenças e costumes, considerados bárbaros e supersticiosos até o momento em que descobrem que o vampiro é real, desencadeando uma caça frenética e sua inevitável destruição como controle do Outro, do estrangeiro.

definitiva, sendo uma imposição biológica já que separado o cérebro do corpo, não há como manter funcionando nem um, nem outro. Entretanto ele lembra que os caixões são necessários, por uma questão prática, são completamente fechados mantendo a escuridão e evitando a entrada da luz solar.

A partir do momento em que é transformado os dois passam a viver na propriedade da família Pointe du Lac. Seu modo de vida levanta suspeitas dos escravos da fazenda que os veem comendo e bebendo em pratos e copos vazios, enquanto Louis passa a questionar a origem dos vampiros, quem os fez, de onde surgiram, de onde é Lestat e como ele apareceu em Nova Orleans, em outras palavras, ele passa a questionar seu lugar naquele novo mundo, o que enfurece Lestat que se recusa a responder enquanto apanha um rato e o serve à Louis já que ele abomina a ideia de matar humanos para se manter²⁵⁸. Enquanto Lestat ataca os escravos, levando-os ao desespero e a desconfiança sobre o que realmente está acontecendo, pois eles estão sendo mortos todas as noites e percebem o que os brancos não notam, que há um ser sobrenatural vivendo na fazenda. Para conter o mal, fazem rituais com a intenção de afastá-lo e suas músicas e danças ligadas à matriz de sua religião africana irritam profundamente Lestat que reclama do barulho e pede que saiam e vão à cidade onde a ópera francesa está se apresentando. Com seu costumeiro cinismo, Lestat diz que está com saudade da “culinária francesa”, o que contraria ainda mais Louis que lhe retruca pedindo desculpas por ainda ter algum respeito pela vida.

É preciso levar em consideração que toda a narrativa de Louis é seu ponto de vista, sua perspectiva, portanto não é neutra, nem objetiva, suas descrições e sua história refletem seus desejos e seus questionamentos, portanto o anseio de conhecer suas origens é uma necessidade de obter respostas para sua condição, que não se modificará com isso, mas é fundamental para sua existência. Sua necessidade de autoconhecimento é uma forma de lidar com seu dilema entre a urgência de matar para saciar o corpo e a moral que regula sua alma, num conflito reconhecido como único por outros vampiros, já que Louis mantém sua compaixão, mesmo sendo um imortal. Enquanto, na perspectiva

²⁵⁸ Uma curiosidade: nessa cena Lestat corta o pescoço do rato e derrama o sangue numa taça, da qual Louis bebe, enquanto comenta que esfria muito rápido brincando com o rato morto sobre a mesa como um felino que se diverte com sua presa. Quando a apresentadora, Oprah Winfrey assistiu ao filme na estreia ela abandonou o cinema logo nos primeiros minutos reclamando da quantidade de sangue, a cena do rato, em particular, a repugnou. Alegadamente, muitas pessoas tiveram o mesmo problema. Disponível em: <<https://youtu.be/5MHhBOouE94>>. Acesso em: 14 jul. 2021.

dele²⁵⁹, Lestat não se incomoda com o assassinato, não tem compaixão ou respeito pela vida e se deleita com o terror e sofrimento de suas vítimas.

Revoltado com sua nova existência e desejando, novamente, pôr um fim a ela, Louis decide, num impulso de remorso após morder sua criada, encerrar definitivamente sua vida anterior. Para isso, ele a entrega aos outros escravos da fazenda, gritando que seu senhor é o diabo e eles estão livres, enquanto incendeia a casa.



Figura 31. O fogo como elemento que queima e consome, símbolo de purificação e regeneração. Nesse caso, o fogo como punição auto infligida que devora e destrói a antiga vida humana de Louis, representada pela casa. Em frente a ela, os escravos comemoram a destruição do mal que os assombra.

A utilização do fogo é uma forma de encerrar a vida que estavam levando até então e de desafiar Lestat que chegando à fazenda em chamas, retira Louis e o leva para um cemitério onde eles passam aquele dia para fugir do sol. Na noite seguinte, eles se mudam para um quarto na área portuária e a sequência seguinte se transforma numa das mais incomodas do filme demonstrando pelo olhar de Louis, a absoluta crueldade de Lestat.

A sequência inicia com Louis observando Lestat envolvido com duas mulheres, enquanto uma parece desmaiada e a outra acredita que a colega está apenas se divertindo. Ao atacar a segunda mulher, ele a morde nos seios e deixa que o sangue escorra, quando ela percebe entra em pânico e entende o que está acontecendo, que vai ser morta, então

²⁵⁹ Destaco que é a perspectiva de Louis porque no segundo livro da série *As crônicas vampirescas*, é centrado em e narrado por Lestat que decide não só se mostrar aos humanos, como se torna uma estrela do rock enfurecendo outros vampiros pelo mundo ao chamar a atenção da mesma forma que Louis quando deu sua entrevista ao repórter. Nele é possível entender suas razões e seu comportamento, além da sua versão de alguns dos fatos que Louis conta. RICE, A. **O vampiro Lestat**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

passa a implorar por socorro à Louis e diz que não quer morrer daquele jeito. Chocado, Louis vê Lestat cortar o pulso da mulher e lhe oferecer o sangue em uma taça que ele recusa. Furioso com seu companheiro, Lestat a joga dentro do caixão enquanto incita a aproveitar a vista, já que é um privilégio ver o próprio ataúde onde será enterrado. Após uma briga por conta da nova recusa de Louis, Lestat a mata enquanto Louis, inconformado com a situação, sai vagando pela noite.



Figura 32. Louis ao fundo, somente observa. Uma das mulheres é mordida, enquanto a outra se diverte. O vermelho escuro que inunda a tela prenuncia o perigo a que elas estão expostas. É a cor do sangue, também do alerta ao perigo, da paixão e da transgressão. Entrevista com o vampiro, 1994, 0:31:02-0:36:14 min.

Desesperado, ele entra numa região assolada pela peste e ouve uma criança chorando, ao se aproximar, percebe que a garota está tentando chamar a mãe, que está morta. Louis, penalizado pela situação da menina a morde para acabar com sua dor. Nesse momento, Lestat o encontra e zomba da situação, toma o cadáver da mãe nos braços e sai dançando pelo casebre. Profundamente humilhado e arrependido, o vampiro foge mais uma vez enquanto Lestat murmura na porta: “Morte piedosa. Como ama sua preciosa culpa²⁶⁰.”

A culpa que Louis carrega constantemente é o remorso resultante do conflito entre o seu desejo por sangue, ao não aceitar o que se tornou – um assassino – e a moral cristã à qual é ligado por sua criação e seu ambiente social e familiar, uma especulação possível pelo período em que se passa o início de seu relato e seu questionamento pela origem dos vampiros, se são criaturas de Deus ou do Diabo o qual é a chave para perceber sua aversão

²⁶⁰ Entrevista com o vampiro, 1994, 0:38:35 min

a si mesmo e a ideia de transgressão moral que define sua condição, seu sentimento de angústia pela própria existência. Ele vive uma infelicidade constante como resultado de ser o que é, independentemente de seu comportamento, contendo seus instintos, alimenta sua infelicidade e essa contenção baseada num conceito de moral o faz sentir-se culpado, numa repetição sem fim e sem solução. Envoltos nessa contradição que o desestrutura e o desampara pela constatação de sua imperfeição.

Na culpa, sentimos que não podemos ser nós mesmos. Não encontramos lugar, experimentamos algo como rejeição ou iminência de morte, uma sensação de falta de naturalidade, uma atitude contraída para com as demais pessoas ou mesmo para o ambiente que nos cerca. Sentimo-nos como estranhos, como se algo se interpusesse entre a natureza e nós – como se dela tivéssemos sido alijados ou abortados. O mundo não nos aninha. É algo como uma vergonha não localizada, gratuita, que nos deixa desconfortáveis. Temos ânsia de fazer algo para remediar, mas não sabemos o quê²⁶¹.

Em *O mal estar na civilização*²⁶², Freud argumenta que o sentimento de culpa, inerente ao homem moderno está baseado em sua necessidade de repressão dos instintos sexuais, agressivos e de seus desejos mais diversos pela convivência social, essa repressão, embora necessária pelo bem comum, causa frustração inconsciente por aquilo que não é realizado gerando a angústia e a infelicidade que são dependentes da culpa, dessa forma, o homem vive numa constante luta interior pela proibição daquilo que almeja. E essa infelicidade constante também pode ser originada em 3 fatores: físicos, por conta da dor e da angústia; no mundo externo, consequência de dificuldades variadas e, por fim, no desgosto com outras pessoas com a qual se tem vínculos afetivos. Por conta disso que a fúria de Louis se concentra na propriedade da família que ele incendia como uma tentativa de autodestruição, consolidando sua pulsão de morte. É o desencanto exponenciado por ser um vampiro; contrariando a promessa de Lestat, sua dor só aumentou. “O passado é insuportável, o presente, uma tortura; a falta de esperança acompanha o sentimento de impossibilidade de um futuro²⁶³”. Tudo isso se modificará com a criação de Claudia, pois na verdade, o grande infortúnio de Louis é originado no sentimento de absoluta solidão. “A solidão faz-se sempre acompanhar do sentimento de tristeza, afeto por excelência da depressão. Estar só no mundo, incapaz de sentir-se amado

²⁶¹ CARVALHO, C. F. V. **O animal culpado**: a liberdade pelo não. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. p. 46.

²⁶² FREUD, S. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

²⁶³ PERES, U. T. **Depressão e melancolia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. p. 13.

e de amar, porém portador de ‘uma grande ânsia de amor’; eis o que sente o melancólico²⁶⁴.”

3.2. A criança que não morre

Ao deixar o casebre, Louis se esconde em uma galeria de esgotos, envergonhado por ter atacado Claudia, uma órfã que aparenta ter em torno de 10 anos²⁶⁵, sendo encontrado por Lestat mais tarde. O vampiro com seu habitual cinismo, zomba que para encontrá-lo basta seguir a trilha de corpos de ratos, numa alusão ao fato de Louis usar animais para se alimentar. Mas, nessa fala também está subentendida a alusão ao vampiro como uma praga, da mesma forma que aquela que devastou a região da cidade em que eles se encontram e a conexão entre vampiros como vetores de doenças²⁶⁶.

Noite, interior da galeria de esgotos

Lestat: - A dor é terrível para você. Sente-a como nenhuma outra criatura porque é um vampiro. Não quero continuar.

Louis: - Não.

Lestat: - Então faça o que manda sua natureza e vai sentir-se como quando estava com a criança nos braços. O ‘mal’ é um ponto de vista. Deus mata indiscriminadamente e nós também. Nenhuma das criaturas de Deus é como nós. Nenhuma é parecida com Ele como nós. Tenho um presente para você. Venha. Por favor²⁶⁷.

O presente em questão é Claudia. Louis a abandonou e Lestat a transforma em vampiro para que faça companhia a eles, tornando-se sua ‘filha’. A intenção de Lestat com a transformação é aplacar a angústia e o desejo de autodestruição de Louis. Nesse momento a dinâmica da relação deles muda completamente. Mesmo chocado com a ação, Louis se rende a ela e fica, como Lestat havia imaginado que ocorreria. Sua intenção foi mantê-lo a seu lado, como ele diz a Claudia em sua primeira conversa, logo após torná-la uma vampira como eles.

Noite, interior da casa de Louis e Lestat.

Claudia – Onde está mamãe?

Lestat: - Mamãe foi para o céu, querida, com aquela gentil senhora bem ali. Todos vão para céu.

Louis: - Menos nós.

²⁶⁴ Ibidem, p. 25.

²⁶⁵ O papel foi interpretado pela atriz Kirsten Dunst à época com 12 anos, enquanto no livro, Claudia tem 05 anos de idade.

²⁶⁶ Discutirei isso com mais clareza e detidamente no capítulo 5 ao tratar das metáforas para algumas doenças.

²⁶⁷ Entrevista com o vampiro, 1994, 0:39:53 – 0:40:38.

Lestat: - Shhhh. Quer assustar nossa filha?
 Claudia: - Não sou sua filha.
 Lestat: - Sim, você é. É minha filha e de Louis agora. Sabe, Louis iria nos deixar. Ia embora. Não vai mais. Agora ele vai ficar e fazê-la feliz.
 Louis: - Seu demônio.
 Lestat: - **Uma família feliz**²⁶⁸.

A convivência entre os dois vampiros está se tornando a cada dia mais insustentável, suas diferenças criando problemas diariamente. Louis é sensível, reflexivo, com questionamentos morais e intelectuais que o tornam introspectivo; Lestat, por outro lado, é controlador, manipulador, incapaz de entender ou aliviar as reflexões internas do companheiro. Quando os caminhos deles se cruzam é por uma conveniência, o primeiro quer morrer, o segundo quer um companheiro. O arranjo seria perfeito, não fossem suas diferenças que tornam a relação fadada ao fracasso. A morte, companheira constante dos vampiros, pode ser um prazer ou um tormento e as diferentes perspectivas sobre isso é que os divide. Quando percebe que Louis está no limite, para mantê-lo ao seu lado, Lestat converte Cláudia, formando uma família.

Nesse ponto, Jordan apresenta uma nova referência aos filmes de vampiros anteriores. Em *Os garotos perdidos* (1987), já abordado anteriormente, ao tentar impedir a destruição de Michael, Sam descobre que o vampiro chefe da cidade é Max, o namorado de sua mãe. No último terço do filme, ao ser confrontado, Max confessa seus planos à Lucy. Jordan usa a mesma frase na fala de Lestat e que só consta no roteiro final revisado por ele, numa homenagem e referência aos filmes anteriores.

Max: - Durante esse tempo todo eu estava atrás de você, Lucy.
 Lucy: - O que?
 Max: - Eu sabia que se eu tornasse o Sam e o Michael da família não haveria maneira de me rejeitar.
 Lucy: - Onde está Michael?
 Max: - Ia ser tudo perfeito, Lucy. **Uma grande e feliz família**. Os seus garotos e os meus²⁶⁹.

Há uma diferença entre a configuração familiar planejada por Max e a criada por Lestat. O caso de *Entrevista* apresenta, no cinema, as mudanças sociais e as alterações nas famílias e nos costumes que estão ocorrendo nos anos 1990. Eles são um casal homoerótico que está criando uma família, como qualquer outra. Cláudia se torna o ponto de virada na relação e na narrativa, além de ser o elo que os liga. De acordo com Louis,

²⁶⁸ Entrevista com o vampiro, 1994, 0:44:45 – 0:45:40

²⁶⁹ Os garotos perdidos, 1987, 01:29:18 – 01:29:47.

eles vivem felizes em seu espaço familiar que, como os dos humanos, tem regras a serem seguidas para manter a ordem e a segurança de todos, numa configuração típica das famílias a partir do século XIX, em que cada núcleo familiar tem sua própria casa, seu recanto, sua privacidade que é sacralizada e inviolável, devendo ser respeitada e mantida como um modelo ideal de viver, separando o público do privado²⁷⁰.

No início, mesmo sendo mais ligada à Louis, Claudia tem Lestat como modelo e se torna uma assassina eficiente, brinca com suas vítimas, se aproveita de sua idade e seu ar inocente para atraí-las. Como menciona à Malloy, os dois juntos matavam famílias inteiras enquanto Louis se esforçava para atender a todos os desejos da menina e passa a viver um período de relativa paz consigo mesmo e com sua natureza, ele não ‘caça’ com eles, mas aceita sua existência como vampiro e as consequências disso. Enquanto o tempo sem que eles se deem conta, Claudia cresce, não fisicamente, já que como vampira seu corpo não se modifica e aí resulta o ponto de virada que desencadeia toda a crise da narrativa.

Em dado momento, Claudia começa a apresentar os comportamentos que podem ser considerados típicos da adolescência, se rebela com as regras que deve seguir, como não matar ninguém em sua residência e uma série de outras regras que, de certa maneira, imitando a convivência e as regras de pais humanos que, como eles, não percebem que ela está “crescendo” e modificando sua perspectiva sobre algumas coisas.



Figura 33. Há uma relativa harmonia entre eles representada pelas cores, porém seus posicionamentos internos são visíveis através delas e de seus usos. Entrevista com o vampiro, 1994, 0:46:10 min.

²⁷⁰ ÀRIES, P. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

Jordan costuma utilizar as cores para montar as cenas e passar sentimentos e sensações através delas. Nesse quadro, Claudia usa um vestido azul, num tom que combina com Lestat representando sua conexão com ele, Louis segura uma fita azul, mas não está tão próximo. Claudia é mais ligada à Lestat, com quem divide a violência, a agressividade e o gosto pela morte. Ele em geral usa azul, Louis verde e até esse momento o figurino dela, em geral, é em tons que vão do azul ao roxo. A utilização que Jordan busca dar às cores tem significado para além do mero visual. Todas as decisões de um bom diretor têm uma razão, tudo que compõem a *mise-en-scène* foi pensado e elaborado com um significado específico para dar sentido à obra.

A autora Patti Bellantoni²⁷¹ faz a análise do uso das cores no cinema e seus significados, assim como simbologias. Para ela os tons de roxo são associados ao sobrenatural e ao místico, também a ambivalência, a morte de algo ou de alguém que traz em si uma profunda transformação, junto a perda de um sonho ou uma ilusão. Sendo a apresentação do figurino de Claudia nesses tons uma forma de apresentar a proximidade entre ela e Lestat. Esse em geral tem suas cores em tons azuis que também evocam a ideia de morte, a frieza, insensibilidade, um elemento de eternidade e imobilidade. Cor simbólica das divindades, da nobreza, da libertação da alma. Por outro lado, Louis se veste predominantemente de verde a partir do momento em que é transformado. O verde, que é a cor da água, ligada à morte e à imortalidade, seu valor mítico é o da juventude eterna, também ambivalente é portadora tanto da morte, quanto da vida, avesso da humanidade. “O verde conserva um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino²⁷².” Assim, através das cores do figurino, Jordan descreve a personalidade dos três personagens centrais do filme e suas mudanças ao longo da narrativa.

Em determinado momento, ao passearem pela cidade observando o movimento do porto e seus moradores, Claudia observa uma mulher que se banha e questiona por que não é igual a ela. Vários anos se passaram desde sua criação, sua mente amadureceu, mas seu corpo continua sendo o de uma menina de 10 anos, pois está morto, congelado no tempo, incapaz de mudar e ela começa a se conscientizar disso. No momento em que começa a ter dúvidas sobre sua natureza, sua origem e se torna mais reflexiva, ela usa

²⁷¹ BELLANTONI, P. **If it's purple, someone's gonna die**: the power of color in visual storytelling. Focal Press: Burlington, MA, 2005. p. 189-216.

²⁷² CHEVALIER, J. ; GHEERBRANT, A. op. cit. p. 938-943.

verde. Sua posição está mudando, ficando mais parecida com Louis, o que o próprio Lestat observa e ironiza.

Cada vez mais frustrada, ela se revolta contra sua condição, entendendo que será uma mulher para sempre aprisionada num corpo de criança e, quando recebe de presente uma boneca no que seria seu trigésimo aniversário, a tensão que estava se construindo, finalmente explode em uma fúria na qual exige respostas aos dois.



Figura 34. Claudia agora está mais próxima de Louis, mais reflexiva e introspectiva, começa a questionar sua origem e sua natureza. Entrevista com o vampiro, 1994, 0:51:00 min.

Claudia: [...] Me veste como boneca. Me penteia como boneca. Por quê?

[...]

Claudia: Quer que eu seja uma boneca para sempre? (grita com uma tesoura nas mãos cortando o próprio longo e cacheado cabelo)

Louis: Claudia, não.

Claudia: Por que não? Não posso mudar como todo mundo? (então descobre que seu cabelo cresce novamente)

Claudia: Quem fez isto comigo? O que eu sou?

Lestat: O que você é? Uma vampira louca que profana a própria casa.

[...]

Claudia: Louis, por quê? Precisa me contar.

Louis: Vê aquela senhora? (e aponta uma velha senhora na rua vendendo flores) Nunca vai acontecer com você. Nunca vai envelhecer. E nunca vai morrer.

Claudia: Isto quer dizer mais certo? Eu nunca vou crescer. [...] Diga-me como me transformei nessa coisa. (0:49:39)

Nesse momento, Louis conta a ela toda a verdade, como a encontrou, bebeu seu sangue com a intenção de matá-la, mas não conseguiu e que Lestat a levou para casa e a transformou. Ao lado de Louis, ela culpa Lestat por toda sua dor e frustração e decide

destruir Lestat como vingança. O que, mesmo contra a vontade de Louis, ela faz. Numa sequência extremamente angustiante ela faz um jogo de gato e rato com ele, o convence que quer perdô-lo e fazer as pazes e para isso lhe trouxe um presente, dois meninos para ele beber. As crianças parecem bêbadas e Lestat, extasiado, ao beber de um deles descobre que estão mortos. O sangue de um morto enfraquece, é como um veneno para um vampiro e nesse momento de vulnerabilidade, Claudia com uma navalha, corta o pescoço de Lestat e observa sua morte.



Figura 35. A frase que Claudia profere também é uma referência, embora sarcástica, incluída por Neil Jordan. Desta vez, a *Hamlet* de Shakespeare. Quando Hamlet está morrendo, seu amigo Horácio diz: “Boa noite, meu bom príncipe. Que os anjos com seu canto ao repouso te acompanhem.” Entrevista com o vampiro, 1994, 01:02:50-01:02:52 min.

Após a morte de Lestat, Claudia convence Louis a ajudá-la a livrar-se do corpo e o jogam num pântano, após isso decidem ir para o Velho Mundo em busca de outros como eles. Quando estão fazendo os últimos preparos, a ponto de sair para a viagem, Lestat reaparece, decrépito, sujo, parecendo verdadeiramente o que é: um morto vivo e diz que graças ao sangue de toda a vida pútrida do pântano, sobreviveu. Para defender Claudia, Louis joga uma lamparina e inicia um incêndio que, aparentemente queima Lestat ao mesmo tempo em que se alastra, devastando toda a cidade. O fogo se espalha e devora tudo enquanto eles observam em segurança no navio.

O fogo que destrói New Orleans, mais uma interferência de Neil Jordan, é uma alusão ao grande incêndio de 1788 o maior da história da Louisiana em que 850 estruturas foram completamente destruídas, deixando a cidade devastada. Sete anos depois, em 1795, em meio a reconstrução, um novo incêndio ocorreu, desta vez, destruindo 200 estruturas. Novamente o fogo, uma das obsessões de Jordan, como já mencionado, age como uma fonte de purificação e encerramento de um ciclo, aquela vida em New Orleans, os anos de paz e tranquilidade em família acabaram. Lestat foi morto, retornou buscando

vingança, eles tentaram matá-lo novamente e fugiram para a Europa em busca de outros, abandonando esse passado pelo qual seriam cobrados novamente.

3.3. O encontro entre o Velho e o Novo Mundo

A viagem para a Europa teve como intenção a busca de outros vampiros, para isso Claudia estudou com afinco mitos e histórias antigas na esperança de rastrear o que ela esperava serem seus semelhantes. Mas, para a decepção de ambos, no Leste Europeu, origem de várias lendas, não encontraram nada²⁷³.

De volta ao presente, no hotel em São Francisco.

Louis: - Procuramos em cada cidadezinha, em cada ruína, em cada país. E nunca encontramos nada. Comecei a crer que éramos os únicos. Havia um certo conforto nesse pensamento. O que um maldito diria a outro maldito?

Malloy: - Não descobriu nada?

Louis: - Alguns rumores, superstições sobre alho, cruzeiros, a velha estaca no coração. Mas um de nós? Nem um sinal.

Malloy: - Não existem vampiros na Transilvânia? **Não há um Conde Drácula?**

Louis: - Ficção, meu amigo. **Ficção vulgar de um irlandês louco**²⁷⁴.

Assim Louis se refere a Bram Stoker, como um irlandês louco que inventou toda a história do conde transilvano. Uma das muitas inclusões de Neil Jordan que parodia e zomba da obra mais famosa do mais famoso de seus conterrâneos. Talvez o fato de Jordan ser um escritor, antes de ser diretor influencie sua forma de ver Drácula, ou seja, uma forma de homenagear e mencionar o mais impactante dos vampiros. Mas, claro, isso é apenas uma conjectura.

Quando chegaram à Paris, em setembro de 1871, Louis diz que estavam eufóricos e apaixonados. A cidade era tudo que sonharam, a mãe de Nova Orleans, com um universo dentro de si. Esse sentimento experimentado ao chegar à Paris é de uma identidade imaginária, um pertencimento à cidade que ele julga como o modelo de criação para Nova Orleans, portanto, seu lugar natural. Como ele me diz, é um *creole*, um descendente de franceses, nascido nos Estados Unidos. A felicidade que experimentavam fez com que atendessem todos os mais ínfimos desejos de Claudia e se hospedaram num hotel luxuoso

²⁷³ Embora no romance, Louis diz que no Leste Europeu, o que acharam foram somente seres sem inteligência ou consciência de sua natureza. Louis os descreve para Malloy como mortos revividos, cadáveres ambulantes, perseguidos e mortos com estacas no peito, num ritual absurdo feito pelos camponeses do local que acreditam e se protegem contra os vampiros ao contrário do restante da Europa e do mundo em que são considerados lendas e mitos de um povo supersticioso. RICE, A. op. cit. p. 182-186.

²⁷⁴ Entrevista com o vampiro, 1994, 01:09:4001:10:29 (grifo meu).

no *Boulevard des Capucines*, frequentando os salões da alta sociedade parisiense sem despertar suspeitas, apresentando-se como pai e filha.



Figura 36. Claudia está em total harmonia e sintonia com Louis, suas roupas e o quarto são em tons de verde (cor predominante nas roupas dele) e dourado, embora haja uma fita vermelha, sinalizando o perigo, que aquele não é um lugar seguro para as costureiras à sua volta ou para a própria Claudia. Da mesma maneira, o amarelo, cor do ouro, do sol, da divindade, da riqueza e da eternidade, também pode representar o declínio, a velhice ou a aproximação da morte. Entrevista com o vampiro, 1994, 01:11:31 min.

A Paris em que eles desembarcam é a “capital do século XIX” nas palavras grafadas por Walter Benjamin²⁷⁵ em 1936 sobre as exposições de arte, a moda, as inovações nos transportes e nas comunicações, uma cidade cosmopolita com uma vida profusa e cheia de possibilidades. Paris é um mundo em miniatura, um mundo em rápida transformação ocorrida pelas modificações urbanas e pelas novas técnicas com luz elétrica, transporte em bondes, trens, telefone, uma cidade em meio ao advento da Segunda Revolução Industrial²⁷⁶. Alguns anos mais tarde, surgirá o cinema que terá sua primeira exibição num café situado no *Boulevard des Capucines*.

²⁷⁵ BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte, São Paulo: UFMG, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: 2009. p. 35-53.

²⁷⁶ O período conhecido como Segunda Revolução Industrial atravessa a metade do século XIX até o século XX. É quando são introduzidas tecnologias que permitiram a produção em massa de produtos, o surgimento de indústrias elétricas e químicas. Além disso, modificou as relações de trabalho com a mecanização dos processos e modos de organização de trabalho que diminuíam o tempo de produção e o custo com racionalizações como a de Ford transformando os trabalhadores em mão de obra barata e descartável nas grandes indústrias. É um período que gestou críticas e análises como a de Karl Marx sobre o capitalismo e seus reflexos, com consequências que se desdobram até a atualidade.

É na cidade que os ambientes intelectuais e culturais são mais propícios ao debate e à criatividade (individual ou coletiva), como é o caso das universidades, dos centros de cultura, dos cinemas, dos teatros e dos cafés, que permitem e estimulam o fluxo constante de ideias, o diálogo entre diferentes línguas e culturas e a ampliação das fronteiras das experiências e dos experimentos estéticos²⁷⁷.

Quando Louis e Claudía chegam à Paris em 1871, a cidade é governada por Napoleão III que ordenou a seu chefe de departamento – algo como um prefeito – uma reformulação da cidade para modernizá-la²⁷⁸. A reformulação incluiu o alargamento das ruas em avenidas para facilitar o trânsito e a *flânerie*, o caminhar pela cidade sem impedimentos e sem compromisso, seguindo conforme sua vontade. Benjamin descreve *flâneur* como alguém que anda pelas ruas observando seus detalhes detidamente, reconhecendo que há muito mais que o superficial, procura histórias, mistérios, sem preocupações e sem destino, sem rumo, ao sabor da vontade²⁷⁹.

De acordo com Ortiz²⁸⁰ é nesse período que se desenvolvem o romance policial, com um detetive que investiga, segue pistas, usando uma capacidade impar de raciocínio e observação típica do *flâneur*. Essa nova configuração da cidade que permite a aglomeração, permite também que o assassino do romance se esconda em plena vista, em meio a todos, assim o indivíduo cede seu lugar à multidão.

Mas a multidão possui ainda um outro significado: o termo se contrapõe ao de individualidade. Na aglomeração das grandes metrópoles ela absorve os traços de singularidade integrando o indivíduo à massa anônima de pedestres. [...] A multidão expressa uma concentração, um volume localizado num determinado espaço físico. Ela é, portanto, homogênea. Nela, toda a heterogeneidade se dilui em benefício do todo, do anonimato. A multidão é inimiga da diversidade²⁸¹.

E é exatamente esse conforto da multidão que permite que os dois andem pela cidade, frequentem os salões de baile, se misturem e vivam sem despertar suspeitas, sem serem notados. É isso que faz com que os vampiros de Anne Rice, esses vampiros que se aventuram pela modernidade não precisem mais morar em castelos arruinados ou se

²⁷⁷ GRUNER, C. **História, economia, política e cultura no século XIX**. Curitiba: Intersaberes, 2019. p. 66.

²⁷⁸ Iniciadas em 1870, as alterações na cidade seguiram até o final de 1920 sendo usadas como modelo em vários países, inclusive no Brasil com a reforma planejada para o Rio de Janeiro que desencadeou a Revolta da Vacina em 1904.

²⁷⁹ BENJAMIN, W. op. cit.

²⁸⁰ ORTIZ, R. Walter Benjamin e Paris – individualidade e trabalho intelectual. **Tempo Social, Revista de Sociologia da USP**. São Paulo, v. 1, n. 12, p. 11-28, maio 2000.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 19.

esconderem de todos. Eles são ocultados pela multidão anônima que passeia pelos *boulevards* alheia ao perigo que a ronda. Nessa sociedade mundana os vampiros não são mais percebidos pelos humanos que não tem mais necessidade de religião ou superstição, eles passam invisíveis em meio a quem não acredita em sua existência.

Essa Paris elaborada por Jordan é sua versão da cidade no século XIX, apesar de ser claramente um filme de ficção, a reconstrução das avenidas, do hotel, da vida noturna da cidade, assim como a feita para a parte do filme que se passa em Nova Orleans teve o cuidado de apresentar uma versão compatível ou o mais próxima possível dos anos 1870. As roupas, o cenário, a opulência do hotel e dos salões são capazes de transportar a uma outra época, tornando-se uma narrativa de ficção que utiliza elementos, ou ao menos, uma representação histórica como afirma Robert Rosenstone²⁸² em diversas obras.

A discussão não diz respeito a validade do passado que é visto no filme, mas da maneira como Jordan o constrói, utilizando formas de representação que não tem relação com o passado histórico, mas sim, com o passado prático. Como debatido por Hayden White²⁸³, esse passado prático é formado, entre outras coisas, pelas interpretações que os sujeitos fazem daquele passado apresentado nos livros, nos artigos acadêmicos, aquele da historiografia que, ainda que seja uma narrativa que comporta algum grau de ficção ou invenção, é baseado nos documentos e nos registros que corroboram sua autenticidade. Sendo assim,

[...] a ficção não é uma invenção de mundos imaginados. Ela é uma estrutura de racionalidade: um modo de apresentação que torna as coisas, as situações ou os acontecimentos perceptíveis e inteligíveis; um modo de ligação que constrói formas de coexistência, de sucessão e de encadeamento causal entre os acontecimentos e confere a essas formas as características do possível, do real ou do necessário²⁸⁴

O resultado é um retrato da Paris do século XIX rica em cores, luzes e movimento a ser explorada pelos dois em sua busca por felicidade, aceitação e outros como eles. Nessa busca, Louis percorre a cidade, como os *flâneurs* mencionados por Benjamin e

²⁸² ROSENSTONE, R. Oliver Stone: historiador da América recente. In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (orgs). **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. São Paulo: UNESP, 2009.; ROSENSTONE, R. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. In: **Revista Olho da História**, Salvador, v. 1, n. 5, p. 105-116, 1997; ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra: 2010.

²⁸³ WHITE, H. op. cit.

²⁸⁴ RANCIERE, J. **O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2017. p. 11

Baudelaire²⁸⁵ que passeiam de forma elegante em meio à multidão, nas espaçosas galerias, sem pressa, observando a tudo e a todos. Quando se conforma com a ideia de que talvez ele e Claudia sejam os únicos, Louis é encontrado por um outro vampiro que se apresenta de uma forma espetacularizada, dançando embaixo de uma ponte, imitando os movimentos de Louis, mostrando que não é uma pessoa comum, é um ser tão sobrenatural quanto ele. Impaciente com a chacota por não ser aquilo que ele esperava de um outro como ele, Louis tenta se desvencilhar, nesse momento surge Armand, outro vampiro, que se apresenta e o convida a conhecer o lugar onde eles vivem como uma companhia de teatro chamada Teatro dos vampiros, liderada por Armand. Ao aceitar o convite, ele leva Claudia para assistir uma apresentação em que “Vampiros que fingem ser humanos que fingem ser vampiros²⁸⁶”. No palco, Santiago – o vampiro que zombou de Louis – após alguns esquetes, traz ao palco uma jovem que todos pensam ser parte da companhia de teatro, mas na verdade é uma humana que será mordida por Armand e entregue aos outros vampiros, no palco, em frente ao público que imagina ser apenas uma encenação. Louis fica horrorizado. Ao final, o público sai atordoado, sem entender o que realmente viu.



Figura 37. A mulher que é trazida implora por sua vida enquanto os vampiros a cercam, prontos para atacar, somente Louis e Claudia sabem o que realmente está ocorrendo. Em uma entrevista, anos depois, Anne Rice diz que ficou chocada com a violência da cena, que Jordan tomou muito mais cruel do que a descrita no romance. Entrevista com o vampiro, 1994, 01:19:09

²⁸⁵ FEATHERSTONE, M. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

²⁸⁶ Entrevista com o vampiro, 1994, 01:15:03.

A natureza desses vampiros exige que eles sejam como assassinos em série que tem um prazer sádico enquanto abomina os limites e se compraz na violação das normas. Eles criam toda essa teatralidade para seu prazer predatório, seu sadismo precisa de um ambiente controlado para seu prazer perverso enquanto se regozijam com o pavor da plateia.

Com seu espetáculo de horror no palco antecedido por uma leve comédia misturada com drama, o teatro dos vampiros simula o *Grand Guignol*, um teatro parisiense que funcionou de 1897 a 1962 iniciando como um teatro de marionetes, logo passou a ser frequentado por um público cada vez maior por apresentar peças controversas, frequentemente censuradas pelo governo de Napoleão III. Em suas primeiras adaptações as personagens eram prostitutas, criminosos, crianças, o que era impensável na época. Entre 1898 e 1914 o teatro transformou-se em uma casa de horrores, e daí provém sua fama. As peças eram baseadas em insanidade, medo e morte com encenações sobre necrofilia, assassinato, decapitações, enforcamentos, esquartejamentos e todo o tipo de horror que as pessoas podiam suportar. O diretor do *Grand Guignol* nesse período media o sucesso de suas peças pela quantidade de desmaios e mal estares que ocasionava na plateia²⁸⁷. De acordo com a história do teatro, após a Segunda Guerra Mundial suas apresentações foram declinando até o encerramento das atividades pois os horrores da Guerra superavam muito a mais perversa das mentes do teatro.

Contudo, o *Grand Guignol* não era único, havia outros espetáculos que se assemelhavam e tinham a intenção igualmente de chocar e satisfazer um público avido e mórbido. Em 1888 o necrotério de Paris era um ponto turístico. A imprensa noticiava os crimes e visitantes faziam fila na porta dos necrotérios para ver os corpos, não com a intenção de identificá-los, mas apenas de ver o resultado daquilo que foi noticiado no jornal popular. Eram cobrados ingressos da mesma forma que era feito nos teatros e mais tarde, no cinema. Era uma atração que fazia parte da cultura de massa e constava em catálogos da mesma forma que a Torre Eiffel e as catacumbas sendo “um resumo visual da palavra impressa, o necrotério transformou a vida real em espetáculo até ser finalmente fechado para o público em 1907 [...]”²⁸⁸.

²⁸⁷ PEIRON, A. House of horrors. Thillpeddlers: San Francisco, 2006. Disponível em: <www.grandguignol.com>. Acesso em 28 jul 2021.

²⁸⁸ SCHWARTZ, V. R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século. In: _____; CHARNEY, L. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 337-360.

Da mesma forma, o cinema surge como parte de uma cultura emergente do consumo e do espetáculo, que varia de exposições mundiais e lojas de departamentos até as mais sinistras atrações do melodrama, da fantasmagoria, dos museus de cera e dos necrotérios, uma cultura marcada por uma proliferação em ritmo muito veloz²⁸⁹.

O gosto do público e a cultura de massa estavam modificando a forma de entretenimento nesse período. Não somente em Paris, mas em toda a Europa, na Inglaterra, por exemplo, os necrotérios recebiam visita com os cadáveres sendo dispostos em cadeiras para a apreciação dos pagantes. Museus de cera surgiram recriando em todos os detalhes cenas de assassinato e quanto mais chocantes melhor, como as representações feitas dos crimes de Jack, o Estripador²⁹⁰. As feiras de rua apresentavam toda sorte de deformidades para o deleite dos curiosos, transformando em atração as deficiências físicas de inúmeras pessoas. Esses eram considerados divertimentos excêntricos. Courtine²⁹¹ destaca que Paris acabou por se tornar “a capital mundial da curiosidade, uma encruzilhada do singular e do bizarro, o imenso bazar das monstruosidades [...]” que “são expostos no salão dos fundos dos bares, são produzidos



Figura 38. Ao contrário de Louis e Claudia, os vampiros do teatro vivem em um cemitério subterrâneo, sem conexão com a cidade que está sobre eles, um lugar escuro e assustador. Armand os recebe e apresenta usando mais uma referência incluída por Jordan, desta vez, citando diretamente Drácula de Bram Stoker que ao receber Jonathan Harker em seu castelo profere a frase: - Bem-vindo à minha casa. Venha livremente. Vá em segurança; e deixe um pouco da felicidade que você traz! Entrevista com o vampiro, 1994, 01:20:23

na cena dos teatros, [...]”. Dito de outra maneira, Jordan transporta para a tela uma

²⁸⁹ HANSEN, M. B. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre cinema e modernidade. In: SCHWARTZ, V. R.; CHARNEY, L. op. cit. p.406.

²⁹⁰ SCHWARTZ, V. R. ibidem.

²⁹¹ COURTINE, J-J. op. cit. p. 262-263.

simulação dos teatros de horror que de fato existiram na Paris do século XIX e sua representação do Teatro dos Vampiros, é uma representação histórica desses vários lugares e formas de entretenimento de deleite mórbido.

Após a apresentação, Louis e Claudia são levados para conhecer os outros vampiros. Eles vivem em uma rede de catacumbas que atravessa o subterrâneo do teatro. Ao conversar com Armand, Louis percebe que pode encontrar nele as respostas para sua busca sobre sua identidade e origem, o que ele procura desde o princípio. Claudia percebe a atração imediata de Louis e Armand e começa a se sentir excluída, o que gera um novo conflito. Enquanto isso, os vampiros do teatro, em especial Santiago, percebem que eles escondem algum segredo e desconfiam que mataram seu criador, o crime máximo e único entre eles, a única lei que não pode ser transgredida, matar outro de sua espécie. Além de transgredirem os limites impostos entre o humano e o monstro quando rejeitam viver no submundo alienados da humanidade, ao contrário do grupo do teatro que vivem nessas velhas criptas, se escondendo dominados pela degradação e pelo horror, enquanto os dois vampiros do Novo Mundo desfrutam de seus poderes e sua natureza exótica em meio à civilização das luzes e da modernidade²⁹².

Armand, o vampiro líder do grupo, tem 400 anos e diz que é o vampiro vivo mais velho que há. Quando conversa com Louis e Claudia, em seus aposentos, ele menciona que espera dos dois uma forma de comunicação com esse novo mundo do qual eles fazem parte. Armand e seu grupo são mais ligados àquele tipo tradicional de vampiro, por exemplo, eles usam capas e suas roupas são predominantemente pretas. Em sua primeira conversa, Louis demonstra sua angústia e ansiedade pelo conhecimento de sua origem e pertencimento, afinal essa é a grande busca de Louis. Ele fica fascinado por Armand em quem acredita ter encontrado todas as respostas.

Decepcionado, Louis ouve de Armand que não conhece nada sobre Deus ou o Diabo, que não sabe de nenhum segredo que os amaldiçoasse ou salvasse, portanto não há nada, somente eles que talvez sejam o único mal que resta. Ao sair com Claudia, pensando em Lestat, Louis é questionado por Santiago que o avisa que o único crime entre eles é matar alguém de sua espécie, como uma forma de ameaça.

Chegando ao hotel, Claudia inicia uma discussão dizendo quer Louis como companhia pois ele está entediado naquele lugar sem vida. Na noite seguinte, ele volta ao teatro para conversar com Armand e avisar que Claudia é sua filha e que não quer que

²⁹² PLUMB, J. *Dark angels: a study of Anne Rice's Vampire Chronicles*. University of Warwick: Coventry, 1998.

nada de mal aconteça a ela, ao que Armand responde que ela já está em perigo, visto que os outros acreditam que ela matou Lestat e complementa dizendo que é proibido transformar alguém tão jovem que não tem condições de sobreviver sozinha. Mesmo em toda a liberdade de sua existência, há regras a serem seguidas e mesmo leis que não podem ser transgredidas. Ele retruca que se Claudia for embora ele irá também. Armand então o instiga com os conhecimentos que ele busca.

Noite, nos aposentos de Armand, no teatro.

Armand: - Tão cedo? Sem nenhuma das respostas que esperava?

Louis: - Não havia nenhuma.

Armand: - Mas fez as perguntas erradas. Sabe que poucos vampiros têm a energia da imortalidade? Morrem por sua própria vontade. O mundo muda. Nós, não. Ai mora a ironia que finalmente nos mata. Quero que faça contato com essa época.

Louis: - Eu? Você não vê? Não tenho época. Estou em constante desvantagem. Sempre estive.

Armand: Louis. Esse é o espírito de sua época. O coração de tudo. A sua descrença na graça é a descrença de um século.

Louis: - Mas os vampiros no teatro?

Armand: - Decadentes, inúteis. Não refletem nada. Mas você, sim. Reflete seu coração partido. Um vampiro com alma humana. Um imortal com a paixão dos mortais. Você é lindo, meu amigo. Lestat deve ter chorado quando o transformou.

Louis: - Lestat. Você o conheceu?

Armand: - Sim. Eu o conheci. Conheci o suficiente para não lamentar sua morte²⁹³.

Louis sai do teatro se sentindo em paz, acreditando que em Armand encontrará o que procura, uma família, uma identidade, um grupo a pertencer, um lugar de origem. Mas há um preço para isso, se afastar de Claudia. Segundo Armand, os outros a consideram perigosa por seu silêncio, sua agressividade e sua frustração e ódio por ser uma mulher presa em um corpo de criança, por conta disso, a advertência que não poderiam ter transformado uma criança, ela é um monstro, uma abominação aos olhos dos outros monstros. Contudo é uma escolha que Louis não fará, já que tem Claudia como uma filha.

O diálogo mencionado acima encerra algumas questões esclarecedoras, uma delas diz respeito a forma como Armand encara sua imortalidade, como um fardo, uma existência sem fim que se torna entediante. Não há condenação, nem céu, nem inferno para temer, a vida eterna se torna uma quantidade de anos sem fim que vão se arrastando enquanto os imortais assistem as mudanças do mundo, estando eles mesmos presos a uma eternidade sem mudanças físicas e, se não há nenhum sentimento moral ou pessoal, uma

²⁹³ Entrevista com o vampiro, 1994, 01:27:06 – 01:29:48.

eternidade vazia. O que acaba por torná-los tão vazios de qualquer perspectiva ou objetivo que morrem por vontade própria.

A imortalidade, sonho do homem comum, se transmuta numa maldição, em sua única verdadeira condenação. “A eterna juventude também foi perseguida por aqueles que, como Fausto e Dorian Grey, venderam a alma ao diabo²⁹⁴” para, mais tarde serem punidos por isso. Fausto perde a amada e Dorian Grey esconde uma alma corrompida e monstruosa num retrato que absorve seus pecados e as marcas do tempo, enquanto seu rosto permanece imutável. Sua beleza esconde a corrupção e a feiura de seu interior.

Simone de Beauvoir e Jorge Luis Borges, a seu modo, escreveram sobre a maldição da imortalidade. A primeira no romance de 1946, *Todos os homens são mortais*, conta a história de Fosca, um homem a quem foi dada a imortalidade e que após milênios está entediado, cansado e praticamente inanimado, passando os dias sentado contemplando o céu, faça chuva ou faça sol. Ao conhecer Regine, uma atriz que sonha em ser eternamente jovem, após algum tempo lhe conta de sua maldição e diz que já amou todas as mulheres, viveu todas as vidas, teve todas as aventuras, então nada lhe importa muito porque já não há nada que desperte seu interesse. Mesmo ao se envolver com Regine, ele sabe que, em algum momento, tudo se repetirá como sempre aconteceu. O segundo, no conto *O imortal*, lançado em 1947 conta a saga de um homem em busca de uma cidade mágica e seus habitantes imortais, ao encontrá-la descobre que está vazia e próxima a ela vive uma raça de seres quase irracionais para as quais ele não encontra explicação de sua origem. Ao final ele consegue se tornar um Imortal, mas descobre que, após a ilusão, o tédio e a repetição sem fim dos dias tornam-se tão insuportáveis que até mesmo a memória pode ser perdida.

A morte (ou sua alusão) torna os homens preciosos e patéticos. Estes comovem por sua condição de fantasmas; cada ato que executam pode ser o último; não há rosto que não esteja por dissolver-se como o rosto de um sonho. Tudo, entre os mortais, tem o calor do irrecuperável e do inditoso. Entre os Imortais, ao contrário, cada ato (e cada pensamento) é o eco de outros que no passado o antecederam, sem princípio visível, ou o fiel presságio de outros que no futuro o repetirão até a vertigem. Não há coisa que não esteja como que perdida entre infatigáveis espelhos. Nada pode ocorrer uma só vez, nada é preciosamente precário. O elegíaco, o grave, o cerimonioso não vigoram para os Imortais²⁹⁵.

²⁹⁴ NAZÁRIO, L. op. cit. p. 25.

²⁹⁵ BORGES, J. L. O imortal. In: _____. **Obras completas Jorge Luis Borges**. São Paulo: Globo, 1999. p. 21.

É dessa apatia, desse fim que Armand quer fugir, ele vê em Louis um novo fôlego para sua imortalidade, uma conexão com um novo tipo de vida ligada ao mundo exterior às paredes da cripta do teatro. Armand enxerga em Louis um imortal que mantém sua humanidade, suas memórias, seus sentimentos, portanto, que continua vivo. E Louis vê em Armand a possibilidade de uma existência que tenha sentido, com um igual com capacidade de mostrar novas possibilidades e descobertas sobre o que é ser um vampiro.

Ao voltar ao hotel para conversar com Cláudia, Louis a encontra acompanhada de Madeleine, uma mulher que o espera para se tornar vampira com a intenção de fazer companhia e cuidar dela cobrando dele a obrigação de fazer isso como compensação pela transformação precoce na qual ela não teve escolha. Uma das coisas de que ela acusa Louis é de não conseguir ser mal, fazendo com que ela também sofra, por fim, ela exige que ele faça. Vencido, Louis questiona a mulher:

Louis: - O que pensa que ela é, Madeleine? Uma boneca?

Madeleine: - Uma criança que não pode morrer.

Louis: - E que criança morreu?

Madeleine: - Minha filha²⁹⁶.

Ele olha intensamente para Cláudia, senta-se em uma poltrona e aguarda que Madeleine vá até ele para mordê-la. Em seguida, enquanto Madeleine morre como humana ele diz a Cláudia que eles estão quites, porque não é aquela mulher que está morrendo na sala, mas sim, o último sopro de humanidade que restava nele. Toda a empatia de Louis, sua compaixão pelos humanos, sua tristeza e angústia provém de sua necessidade de matar, seu conflito entre sua natureza e moral, ao ter que transformar Madeleine, ou seja, fazer mais um ser como eles, criar um assassino – na visão de Louis – ele finalmente se tornaria aquilo que teme. É um momento de verdadeiro horror para ele, um passo impensável que só foi dado pela exigência de Cláudia.

Madeleine é uma vendedora de bonecas que as faz com o rosto da filha que morreu, sendo autorreferencia da própria Anne Rice à sua vida pessoal. Em setembro de 1970, a filha de Anne, Michele então com 4 anos foi diagnosticada com leucemia e morreu dois anos depois em agosto de 1972 prestes a completar 6 anos. Portanto, Cláudia é uma quase uma efígie de sua filha perdida e a fala em que Madeleine se refere a uma criança que não pode morrer, é o desejo materializado da própria Anne Rice que durante

²⁹⁶ Entrevista com o vampiro, 1994, 01:31:02.

o processo de luto – em que se tornou alcoólatra – desenvolveu e transformou o conto escrito em 1969 num romance que comportou todas essas nuances²⁹⁷.



Figura 39. Agora há uma inversão de papéis apontada pelas cores dos figurinos. Claudia veste azul, ela é como Lestat, fria, cruel, insensível; Madeleine veste verde, a cor predominante de Louis, da polaridade entre vida e morte, uma representação de sua ambiguidade; enquanto Louis agora veste vermelho, do sangue, da violência, da paixão e do fogo que tanto destrói quanto purifica consumindo tudo à sua volta. Entrevista com o vampiro, 1994, 01:30:25.

Enquanto aguardam a transformação de Madeleine os vampiros do teatro invadem o quarto do hotel e os levam para seu refúgio reivindicando justiça e decidem que as mulheres devem morrer, enquanto Louis deve ficar preso em um caixão pela eternidade. Ele grita por Armand sem resposta ao mesmo tempo em que é preso e emparedado. Claudia e Madeleine são postas em um poço de luz para que o sol as queime quando amanhecer. Na noite seguinte, Armand solta Louis que corre para o poço e vê somente as Madeleine e Claudia tal como estátuas de cinzas que ao serem tocadas voam ao vento.

Mais tarde, Louis volta ao subterrâneo do teatro quando todos estão em seus caixões e espalha um líquido inflamável por todo local, então atea fogo em tudo, matando os vampiros e liberando toda a sua fúria contida durante décadas num momento de catarse. Novamente o fogo como purificador, como encerramento de um ciclo. Aqui o fogo encerra definitivamente a ambiguidade de Louis em relação à sua natureza. Quando termina, sai à rua, o dia já está amanhecendo e é salvo, novamente, por Armand que chega em uma carruagem. Para castigar Armand, Louis o deixa sozinho, dizendo que sabe que ele orquestrou a morte de Claudia para livrar-se do empecilho e que não vai aceitar

²⁹⁷ RILEY, M. op. cit. p. 88-106 edição do Kindle.

justificativas e mentiras sobre isso, abandonando Armand em meio à uma galeria de arte. Antes de deixá-lo, eles conversam e Louis diz que não está interessado em aprender a não ter arrependimentos, pois seu sofrimento é tudo que lhe resta. Que se tudo que Armand tem a ensinar é isso, ele pode descobrir sozinho.



Figura 40. A carruagem de Armand surge em meio à névoa para resgatar Louis evocando a carruagem de Drácula ao buscar Jonathan no desfiladeiro de Borgo de *Dracula* (1931) a *Bram Stoker's Dracula* (1992) há versões variadas da mesma carruagem fazendo referência à *Carruagem fantasma* (1921) que é conduzida pelo cocheiro da própria Morte. *Entrevista com o vampiro*, 1994, 01:43:17.

3.4. Memória em tapes: o encerramento da entrevista.

Louis permaneceu mais alguns anos na Europa até que decidiu retornar aos Estados Unidos. Para situar temporalmente o espectador, Jordan utiliza como recurso o cinema. Louis comenta de uma nova maravilha que permitiu que ele pudesse novamente ver o sol. A partir daí vão passando cenas de inúmeras películas que permitem, através dessa metalinguagem percebermos a passagem das décadas e da evolução do cinema, de preto e branco e mudo, para filmes coloridos e falados, até os efeitos especiais, demonstrando o poder do cinema ao permitir que Louis assista novamente ao nascer do sol sem se ferir passando por *Sunrise – A song of two humans* (1927), *Nosferatu* (1922), ... *E o vento levou* (1939) e, por último, *Superman* (1978). Ao final, na saída do cinema vê-se o cartaz do filme em exibição *Tequila Sunrise* (1988)²⁹⁸. A escolha do uso de

²⁹⁸ Algumas interpretações podem ser feitas em relação a escolha da sequencia de filmes utilizadas. Pessoalmente, acredito percebo correlação entre a história de Louis e aqueles que aparecem na tela. Um

películas para demonstrar a passagem do tempo é uma bela forma encontrada por Jordan de homenagear o cinema, reforçando a ideia de encaixá-lo como um cineasta pós-moderno.

Em 1988, Louis retornou a Nova Orleans, sua cidade natal. Ao caminhar pelas ruas da cidade, ele diz que sentiu o cheiro de morte antiga vindo de uma velha casa abandonada próxima ao cemitério Lafayette. Ao entrar, Louis encontra ratos mortos espalhados pela entrada, um morcego voa em sua direção, a casa está em ruínas, repletas de teias de aranha, como as velhas casas dos filmes de vampiro tradicionais. Quando sobe as escadas percebe que há alguém sentado em uma poltrona, é Lestat. Ele tem a aparência cadavérica e continua com suas antigas roupas em trapos, como congelado no tempo, vivendo no passado, durante os 200 anos que os separam. Ao contrário de Louis, Lestat não se adaptou a esse novo mundo, não o reconhece e não se move por ele. Não é dada nenhuma explicação sobre onde ele esteve ou como sobreviveu, embora os ratos mortos pela casa sejam um indício de sua dieta regular. Ele pergunta se Louis lembra do vampiro que ele foi e demonstra sua incapacidade de lidar com o presente e com o mundo moderno quando um helicóptero sobrevoa a casa e ele entra em pânico com a luz e o barulho dizendo que há mais luz à noite que durante o dia. Louis o acalma dizendo que a luz é artificial e não o ferirá e que não pode ficar com ele e vai embora, enquanto Lestat se esconde novamente nas sombras. A narrativa volta ao hotel onde Louis diz a Malloy que não sabe o que aconteceu com Lestat.

Presente, quarto do hotel:

Louis: - O que aconteceu a Lestat? Eu não sei. Eu continuo noite após noite. Alimentando-me daqueles que cruzam meu caminho. Mas toda minha paixão se foi com o cabelo dourado dela. Sou um espírito em um corpo sobrenatural. Desapaixonado, imutável, vazio²⁹⁹.

Malloy não aceita o final e questiona Louis dizendo que o que lhe contou é incrível e que todos, incluindo a si, dariam tudo para ser como ele, ver o que ele viu. E pressiona Louis para que o transforme, dizendo que sua intenção desde o início foi fazer de Malloy um companheiro. Louis, desolado, exclama: - Deus, eu falhei de novo. A intenção de Louis com todo o relato foi de alertar para a ilusão da imortalidade, da existência como um vampiro, o vazio existencial em que, eventualmente, se torna. Mas, o efeito é inverso,

último nascer-do-sol, como humano; indo ao encontro do pôr-do-sol, o fim da vida humana; após tornar-se um vampiro; o retorno para o sul e o fim de um ciclo da vida e, por fim, a ideia de ser um super-humano, alguém imortal e indestrutível.

²⁹⁹ Entrevista com o vampiro, 1994, 01:53:28.

seu relato parece uma vida emocionante e cheia de aventuras, sem dor, sem morte, sem doença, sem perdas, conseguindo exatamente o contrário do que desejava. Ao invés de medo e horror a tudo aquilo, a narrativa desperta desejo por aquele mundo.

Quando Malloy insiste, Louis o ataca para assustá-lo e desaparece. Aterrorizado com a reação do vampiro e medo de ser morto, Malloy recolhe rapidamente as fitas e o gravador e entra em seu carro, saindo em alta velocidade em direção a ponte Golden Gate, passa por um relógio que mostra a hora, são 4:35 da manhã, a conversa durou a noite inteira. No meio da ponte, ele coloca a fita para ouvir novamente a entrevista com Louis. De repente, Lestat surge do banco de trás e morde Malloy, sua aparência retorna ao que era imediatamente com o consumo de sangue humano e assume a direção, conversando com Malloy ao mesmo tempo que arruma a manga, em seu costumeiro cinismo.

Ponte Golden Gate, interior do veículo

Lestat: - Acho que não preciso de apresentação.

Morde Malloy enquanto a fita prossegue com Louis contando sua história.

Lestat: - Oh, Louis, Louis. Ainda se queixando Louis. Já ouviu o bastante? Tive que ouvir isso por séculos.

Tira a fita e no rádio está tocando a música *Sympathy for the devil*³⁰⁰.

Lestat: - Não tenha medo. Vou lhe dar a escolha que eu nunca tive³⁰¹.

A música continua durante os créditos do filme, enquanto Lestat ri e dirige pela ponte. Ele encontrou um novo companheiro para viver nesse novo mundo. A câmera faz o movimento inverso do início do filme, afastando-se da ponte e da cidade de São Francisco enquanto o dia amanhece.

Não há redenção pelo amor ou pela virtude. Louis se considera vazio, sozinho, um estranho a vagar num mundo onde não pode ser aceito. Apesar de se compadecer dos seres humanos e ter compaixão, ele não deixa de matá-los para garantir sua sobrevivência e, principalmente, não há final feliz. A ambiguidade deste final é uma característica marcante do cinema pós-moderno, que remete à desilusão e ao vazio da sociedade atual. Antigas formas de identidade como a família, a pátria e a propriedade já não produzem mais sentido. A noção de pertencimento se dissolve, sendo o sujeito condenado a vagar

³⁰⁰ *Sympathy for the devil* é originalmente da banda Rolling Stones composta por Mick Jagger e Keith Richards faz parte do álbum *Beggars Banquet* lançado em 1968. Jordan escolheu a versão performatizada pela banda Guns n' Roses especialmente para filme em 1994. Nos anexos, está incluída a letra e tradução da música.

³⁰¹ Entrevista com o vampiro, 1994, 01:56:09.



Figura 41. O encerramento da película volta ao início. *Entrevista com o vampiro*, 1994, 01:58:08.

pelo mundo buscando estímulo apenas na variedade de prazeres e diversões, como o hedonismo absoluto de Lestat, enquanto a memória romântica de Louis contesta isso na recusa à aceitação de uma vida sem um sentido transcendente relacionado ao amor, a uma genealogia e ao pertencimento a um lugar.

A narração de Louis é baseada em sua memória, que por sua vez, tem um fio condutor e traz como personagem principal, Claudia. É a ausência de Claudia e, de certa forma, o trauma pela perda dela que o leva a narrar sua história para Malloy, essa memória ele refaz e reconstrói enquanto relembra os fatos. Não há nada que sustente sua versão, nenhuma prova da existência dela ou da veracidade do que foi relatado. Toda a perspectiva é dele, até mesmo a descrição de Lestat e de suas ações é apresentada por Louis. A questão da memória é que ao mesmo tempo em que permite a afirmação do sujeito e de sua identidade – quem eu sou sem minhas memórias? – ela também é uma reconstrução constante que vai se atualizando, não é uma reconstituição fiel do passado. Louis ordena e torna coerentes as fragmentações, descontinuidades ou rupturas de forma a reorganizar tudo para sua narrativa. E essa recordação comporta também recortes, esquecimentos, transformações subjetivas de algo que não existe mais. E é através dessa narração que, mais do que alertar para a ilusão de sua existência, ele quer manter viva a lembrança de Claudia, pois a partir do momento em que for esquecida, ela estará definitivamente morta. Ele vive mergulhado em nostalgia, em memórias de uma vida mortal da qual abriu mão e com a qual não se importava mais. Tal como Dorian Grey ele

é culpado por sua punição, pois é responsável por seus próprios atos e consciente de suas escolhas, por mais equivocadas que tenham sido.

Mas as provações, as doenças, as feridas, os traumatismos do passado levam a memória corporal a se concentrar em incidentes precisos que recorrem principalmente à memória secundária, à relembração, e convidam a relatá-los. Sob esse aspecto, as lembranças felizes, mais especialmente eróticas, não deixam de mencionar seu lugar singular no passado decorrido, sem que seja esquecida a promessa de repetição que elas encerravam. Assim, a memória corporal é povoada de lembranças afetadas por diferentes graus de distanciamento temporal: a própria extensão do lapso de tempo decorrido pode ser percebida, sentida, na forma da saudade, da nostalgia. O momento do despertar, tão magnificamente descrito por Proust no início da *Busca...*, é particularmente propício ao retorno das coisas e dos seres ao lugar que a vigília lhes atribuíra no espaço e no tempo. O momento da recordação é então o do reconhecimento. Esse momento, por sua vez, pode percorrer todos os graus da rememoração tácita à memória declarativa, mais uma vez pronta para a narração³⁰².

Os vampiros de *Entrevista* assim como outros das últimas décadas, já não são apenas mortos, eles mantêm a memória de sua vida anterior, o que os humaniza, já que podem entender e aprender com seus erros tendo a consciência de corrigi-los ou não os repetir. Além disso são uma expressão externa dos instintos humanos mais primitivos e reprimidos: o sexo e a agressão. O sangue, aquilo que alimenta e dá força ao vampiro representa a paixão encontrada no amor e na violência. O vampiro pode ser uma forma de representação para a luta entre Eros e Tânatos nos seres humanos que buscam cumprir seus desejos, ser socialmente aceitos e viver em harmonia com sua consciência.

³⁰² RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. p. 57.

Capítulo 4. Vampiros, monstros e doenças

Segundo o dr. Jonathan Mann, da Organização Mundial de Saúde, podemos indicar pelo menos três fases da epidemia de AIDS, numa dada comunidade; três fases que são entre si, de fato, tão distintas que poderiam ser descritas como três diferentes epidemias. A primeira é a epidemia da infecção pelo HIV que silentemente penetra na comunidade e passa muitas vezes despercebida. A segunda epidemia, que ocorre alguns anos depois da primeira, é a da própria AIDS: a síndrome das doenças infecciosas que se instalam em decorrência da imunodeficiência provocada pela infecção pelo HIV. Finalmente, a terceira (talvez, potencialmente, a mais explosiva) a epidemia de reações sociais, culturais, econômicas e políticas à AIDS, reações que, nas palavras do dr. Mann, são “tão fundamentais para o desafio global da AIDS quanto a própria doença”.³⁰³

O medo da sexualidade e do desvio sexual é uma das mais explícitas conotações em praticamente todos os vampiros da ficção. Eles permanecem como uma poderosa metáfora para a doença e o contágio, além de representar também as relações de poder. A perpetuação da morte é a forma de sobrevivência do vampiro que transmite assim sua condição.

No início dos anos 1980 e decorrer de 1990 a epidemia da AIDS assustava o mundo. Transmitida através das relações sexuais na troca de fluídos e do sangue, o medo da doença levou a uma estigmatização dos infectados, a busca pelos culpados e associações a comportamentos considerados desviantes. Assim, a doença foi vista, primeiramente, como punição e castigo por práticas transgressivas. Sendo a maioria das vítimas da doença, nos primeiros anos, homossexuais masculinos, rapidamente foi chamada de *peste gay* tendo seu epicentro em São Francisco e Nova Iorque. O fio condutor desse capítulo será a doença, especialmente a AIDS; as simbologias do sangue, a marginalização dos doentes e as alegorias que identificam a mazela não por suas características médicas, mas morais que, mais que o medo da doença, apontam o medo do “outro” transformado em pária social.

Na figura do pária, assim, cruzam-se a dimensão política e social da alteridade que designa (e denuncia) os procedimentos de exclusão do outro, em nome do princípio da unidade do gênero humano, e uma dimensão romântica, porém não menos política, de identidade individual como representação do sujeito revoltado que designa e denuncia o nivelamento ou a repressão das pulsões mais autênticas do indivíduo.³⁰⁴

³⁰³ DANIEL, H.; PARKER, R. **AIDS, a terceira epidemia**: ensaios e tentativas. Rio de Janeiro: ABIA, 2018, p. 14.

³⁰⁴ VARIKAS, E. op. cit. p. 61.

A partir daqui a intenção é desdobrar pontos que não são tão óbvios, mas estão demarcadas no contexto histórico da produção, locação das filmagens e lançamento de *Entrevista com o vampiro*, além de outros que permeiam toda e qualquer história sobre vampiros e estão intrinsecamente ligados ao imaginário cinematográfico desses seres.

4.1. O vampiro como metáfora³⁰⁵

Acho que todas (as tentativas anteriores de adaptar *Entrevista com o vampiro*) deram errado porque elas queriam tratar o vampirismo ou a troca de sangue como uma metáfora – para o uso de drogas, para a sexualidade, para a Aids. Na verdade, não é uma metáfora de nada. É uma história sobre pessoas que são vampiros.

Ficam dizendo que os aspectos homoeróticos (do livro) foram atenuados, isso e aquilo. Mas a questão aqui não é de homoerotismo. Estes vampiros não fazem sexo, ponto final. E, uma vez que você elimina o ato sexual, tudo se torna erótico. Todo desejo por um outro ser humano, todo contato, torna-se uma possibilidade erótica. Para eles, toda vida é desejável, seja ela masculina, feminina ou o que for. Neil Jordan³⁰⁶

As declarações do diretor Neil Jordan acima foram feitas a revistas no período de lançamento do filme e compiladas posteriormente. Mesmo que a afirmação de Jordan seja contrária a isso, as questões que o filme suscita, o período em que ele foi produzido e lançado e algumas das escolhas feitas nessa em outras de suas obras, de certa forma, contradizem a declaração.

Uma das discussões levantadas por Paul Ricoeur³⁰⁷ em *Tempo e Narrativa* sobre a mimese divide-a em 3 fases; a primeira diz respeito ao mundo prático, não narrado; a segunda ou a configuração é o mundo prático narrado e construído poeticamente e, por fim, a terceira ou refiguração equivale à leitura e interpretação de quem lê a narrativa. Nesse sentido, minha refiguração de *Entrevista com o vampiro* vai de encontro ao que concerne à utilização dos vampiros como metáfora para a sexualidade e as relações homoeróticas, entre outras questões.

Ao percorrer as obras que trazem o vampiro como personagem, sejam literárias ou cinematográficas fica evidente seu uso simbólico nos mais diversos contextos, deixando entrever preocupações e circunstâncias socioculturais dos momentos de produção, pois como mencionado anteriormente, os filmes de horror em geral expõem

³⁰⁵ Parafrazeando a obra de Susan Sontag.

³⁰⁶ Em RONDEAU, J. E. *Entrevista com o vampiro*. **Revista SET: cinema e vídeo**, São Paulo, n.90, p. 16-23, dezembro 1994. p. 19.

³⁰⁷ RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. São Paulo: WMF Martins Fontes. v. 3. O tempo narrado, 2010.

angústias de seu período remodeladas em monstros – humanos ou não –, criaturas e circunstâncias.

Numa rápida digressão cinematográfica é possível apontar a ideia da ligação dos vampiros com doenças e contaminação desde *Nosferatu* (1922). A começar pelo título da obra, já que a palavra *nosferatu* descende de um termo eslavo antigo, ligado ao grego que significa algo como “portador de pragas”³⁰⁸. E de fato a chegada do Conde Orlock à cidade de Bremen, na Alemanha, é acompanhada por uma infestação de ratos que espalham uma praga que causa uma mortandade descontrolada aos habitantes do local. Da mesma maneira, *Drácula*, tanto no romance quanto em alguns filmes, controla pequenos animais e insetos, entre eles os ratos que são comumente associados às doenças e as pestes.

Avançando algumas décadas há *Fome de viver* (1983), *Quando chega a escuridão* (1987), *Dracula de Bram Stoker* (1992) – para dar apenas breves exemplos – em que é diretamente abordado o nexo entre sangue, vampirismo e doença. No primeiro, a relação que se estabelece entre o casal de vampiros, Miriam e John com a médica Sarah se dá em função de uma doença do sangue que Miriam transmite a seus companheiros quando os transforma fazendo com que, em poucas centenas de anos eles comecem a envelhecer rapidamente até entrar em uma espécie de coma no qual permanecerão eternamente. A médica é justamente uma hematologista tentando entender o processo de envelhecimento humano com pesquisas que buscam retardar o deterioramento celular. Enquanto no segundo o jovem Caleb, após ser mordido por Mae, ao pedir ajuda ao pai – um veterinário local –, a solução encontrada pelo médico veterinário é fazer uma transfusão completa, trocando todo o sangue contaminado do corpo dos jovens por sangue “saudável” tornando-os humanos novamente e livres da infecção vampírica. Por fim, em *Drácula de Bram Stoker*, Van Helsing, um médico e estudioso de ocultismo, dá aulas sobre doenças transmitidas pelo sangue e pelo sexo em uma universidade quando é chamado para atender Lucy. Ele trata o vampirismo como uma doença em que as vítimas são infectadas pelo sangue nocivo. Em um momento da narrativa, Van Helsing liga definitivamente as doenças do sangue e as infecções sexualmente transmissíveis³⁰⁹.

³⁰⁸ MELTON, J. G. **O livro dos vampiros**: a enciclopédia dos mortos-vivos. São Paulo: M. Books do Brasil, 2003. p. 589. Na mesma obra, Melton aponta um erro de tradução que levou Bram Stoker a acreditar que *nosferatu* significava morto-vivo e, como a maior parte dos pontos do romance de Stoker, o erro é constantemente replicado.

³⁰⁹ O termo DST (doenças sexualmente transmissíveis) foi atualizado através do Decreto nº 8.901/2016 publicada no Diário Oficial da União em 11.11.2016, Seção I, páginas 03 a 17 pelo Ministério da Saúde

O sangue e suas doenças tais como a sífilis, nos interessam. O próprio nome “doenças venéreas”, as doenças de Vênus imputam a elas origens divinas. Envolvem problemas sexuais que dizem respeito às éticas e ideias da civilização cristã. De fato, a civilização e a “sifilização” avançaram juntas³¹⁰.

Para curar a jovem Lucy Westenra, o médico Van Helsing apela também para transfusões com o intuito de fortalecer o sangue da vítima e mantê-lo saudável. Assim há abordagens do vampiro como vetor transmissor de doenças ou o vampirismo como a própria doença; diretamente responsável pela corrupção do corpo e da alma de suas vítimas; e transgressor por suas metáforas aos tabus sexuais e a interdição do sexo. Desde o século XIX ou XX esse ser das trevas é ligado àquilo que é considerado como contravenção sexual e moral que traz como consequência a contaminação e transformação de suas vítimas.

O vampiro, como os monstros em geral, “são antinaturais relativamente a um esquema conceitual cultural da natureza³¹¹.” Eles violam esse dado esquema acordado por aqueles que definem o que é ou não natural. Por conta disso o vampirismo tornou-se a metáfora dominante da maneira como vivemos: a ambivalência das relações íntimas e dos perigos do sexo, gênero e política de poder, a compulsão de consumir, a luta para sobreviver, a angústia e a alienação de uma geração. Em *Entrevista* o caráter transgressivo do vampiro aparece tanto por ser uma criatura que desafia a ideia de normalidade, quanto por sua forma de vida e escolhas.

Nesse arcabouço a simbologia religiosa e social do sangue e as menções ao vampirismo como uma doença contagiosa considerada como punição por uma vida desregrada, baseada em más escolhas apontam o vampiro, assim como o doente como um pária, único culpado por suas moléstias, consequência de uma vida fora dos padrões convencionados por grupos que ditam as regras de moral.

Alguns desses grupos ganharam proeminência nos anos 1970 e 1980 com eleições, nos Estados Unidos, de conservadores que lutaram contra as conquistas socioculturais ocorridas no final dos anos 1960 pelos movimentos de contestação social num período de forte embate ideológico, consequência das manifestações contra a Guerra do Vietnã,

em concordância com o uso do termo pelo OMS (Organização Mundial de Saúde) para IST (infecções sexualmente transmissíveis). A modificação foi acatada por definir melhor as características médicas. De acordo com os órgãos oficiais o termo infecção se aplica melhor por incluir os assintomáticos que, mesmo sem desenvolver e apresentar sintomas, transmitem os microrganismos que causam as doenças relacionadas.

³¹⁰ **Bram Stoker's Dracula**. Título em português: *Drácula* de Bram Stoker. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Francis Ford Coppola, Fred Fuchs e Charles Mulvehill. EUA: American Zoetrope e Columbia Pictures Corporation, 1992. 1 DVD (127 min.). son., color. 56 min e 16 seg.

³¹¹ CARROL, N. op. cit. p. 53.

somadas ao crescimento dos movimentos estudantis e busca pela ampliação dos direitos civis a grupos minoritários até então ignorados. Na esteira desses protestos vieram muitos outros como o movimento feminista, a busca dos homossexuais pelo reconhecimento de seus direitos, a revolta com o assassinato de Martin Luther King e a luta contra a segregação racial e todas as formas de discriminação comuns na sociedade estadunidense.

Esses movimentos contestavam o sistema vigente e propunham novas formas de ver o mundo, desafiando a sociedade constituída através de formas alternativas de vida desligadas dos subúrbios e da ideia de família tradicional, com seus lugares determinados e bem delineados para cada um de seus atores, um ideal de família construído no século XIX no bojo da sociedade burguesa industrial e comercial em formação, com o papel de esposa e mãe, humilde e obediente para a mulher que deve garantir a reprodução de herdeiros para a transmissão de bens materiais³¹² – portanto, proibida de ter ambições próprias ou ainda se rebelar contra esse papel determinado desde o nascimento –, para o homem um ideal de masculinidade, de um homem produtivo e trabalhador, que deseja progredir financeiramente – na esteira das ideias nascentes de ter = ser do capitalismo e o emergente consumismo – mantenedor de uma família, com filhos que sustentariam a estrutura produtiva após ele³¹³. As conquistas arduamente conseguidas nesse momento vão sendo lentamente contestadas e solapadas nas décadas seguintes com governantes que dão voz aos setores religiosos e conservadores aproveitando-se de crises financeiras, sociais e, mais tarde, da epidemia de AIDS.

Nas décadas de 1970 e 1980, governos conservadores como o de Ronald Reagan³¹⁴, cortaram programas de bem-estar social utilizando os recursos para aumentar o financiamento do setor militar e as guerras ideológicas contra a União Soviética, as drogas e tudo o que fosse considerado uma ameaça ao bom funcionamento do capitalismo e da manutenção da ordem e do “estilo de vida americano” que prezava pelo consumo, pela família burguesa e sua moralidade, pelo desenvolvimento econômico e pelo

³¹² BESSA, M. S. **Histórias positivas**: a literatura (des)construindo a AIDS. Rio de Janeiro: Record, 1997.

³¹³ COSTA, J. F. Os amores que não se deixam dizer. **SaúdeLoucura**, São Paulo, v. 3, p. 21-38, 1992.

³¹⁴ Ronald Wilson Reagan foi o 40º presidente dos Estados Unidos da América, anteriormente foi governador da Califórnia e, antes disso era ator em Hollywood. Como presidente em dois mandatos consecutivos de 1981 a 1989, implementou políticas conservadoras defendendo a religião nas escolas e a guerra às drogas, além de manter uma política armamentista que consumiu boa parte do orçamento público com seu programa de controle espacial através de armas nucleares, além de juntamente com a Primeira Ministra da Inglaterra, Margaret Thatcher, promover conflitos e intensificar a guerra ideológica contra a União Soviética reforçando a paranoia do anticomunismo ao tratar o governo soviético como “império do mal”.

individualismo³¹⁵, atacando as liberdades civis, artísticas e educacionais revertendo-as a um programa direitista e conservador.

É o período do culto ao *yuppie*³¹⁶ da vitória a qualquer custo em todos os aspectos da vida concentrado na máxima ideológica: dinheiro, sexo e glória. As mulheres, por sua vez, também têm sua versão conservadora do feminismo em representações que as tornam competitivas, independentes, trabalhadoras, com extrema feminilidade, mas solitárias e sempre em função de uma eterna escolha: família ou sucesso, como se não fosse possível conciliar os dois e, numa versão contrária, há um movimento antifeminista expresso culturalmente.

No cinema há vários exemplos da replicação dessas ideologias, por exemplo, temos *Atração Fatal* (1987), *Instinto Selvagem* (1992) e *A mão que balança o berço* (1992) que trazem mulheres psicóticas e/ou assassinas sem escrúpulos, com isso o sexismo é claramente perceptível. Produções como *Dirty Harry* (1971) podem ser vistas como uma reação ao liberalismo penal advindo das lutas dos anos 1960; *O exorcista* (1973) como reação ao feminismo e à dominação masculina de uma sociedade patriarcal; o racismo é naturalizado na ausência de negros e protagonistas negros nos anos Reagan, como uma forma de apagar os ganhos dos movimentos negros por uma direita conservadora que não admite outro que não o homem branco, cisgênero³¹⁷ e heterossexual³¹⁸. Esse medo do outro foi canalizado com o surgimento da epidemia de AIDS – uma infecção transmitida pelo sangue e pelo esperma – nesse momento de ascensão do conservadorismo no mundo ocidental gerando uma renovação de preconceitos arraigados e busca por culpados.

Anteriormente mencionei uma fala de Anne Rice em que ela conta sobre as dificuldades para um estúdio adaptar *Entrevista* para o cinema. Rice revela que uma executiva da Paramount Pictures – estúdio que há anos havia comprado os direitos para a

³¹⁵ Atualmente, no Brasil, há uma versão ‘requentada’ dessas ideias com os chamamentos por “Deus, pátria e família”. A ideia é a mesma, com 40 anos de atraso. Há um retrocesso calcado também na luta contra ideias e ideais progressistas.

³¹⁶ *Young urban professional* termo em inglês cunhado nos anos 1980 que remete aos jovens adultos que vivem nos grandes centros urbanos em busca de sucesso financeiro a qualquer custo.

³¹⁷ Alguém que se identifica com o sexo biológico, o termo é o oposto de transgênero, alguém que não se identifica com o sexo biológico. Um homem cisgênero é aquele que se identifica com o sexo masculino de nascimento, enquanto um transgênero é alguém que nasceu num corpo masculino, mas se identifica com o feminino e o mesmo vale para as mulheres. São pessoas que sofrem, além do preconceito inerente à falta de compreensão de sua identidade sexual, ainda os transtornos psicológicos de estar preso a um corpo com o qual não se identifica, como é o caso de Cláudia que metaforiza isso sendo uma mulher presa no corpo de uma criança. Alguns teóricos apontam a vampira Cláudia como um exemplo na teoria queer.

³¹⁸ KELLNER, D. **A cultura da mídia**. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: Edusc, 2001.

produção e, ainda assim, não dava andamento ao projeto – justificou a demora argumentando que ninguém produziria um filme que tinha no roteiro incesto e uma criança molestada, referindo-se à transformação de Claudia em uma criança vampiro e sua relação com Louis que oscila entre pai e amante. Na verdade, minha hipótese é que havia mais que isso nessa recusa, afinal a história gira em torno da relação entre dois vampiros homens que é claramente homoafetiva e isso era muito mais do que o conservadorismo dominante poderia aceitar.

Anne Rice morou em San Francisco de 1960 a 1961, de 1962 a 1969 e, por último, de 1980 a 1989 quando morou no Castro District³¹⁹. Nesse caso, não é incorreto supor que a autora presenciou a eclosão de San Francisco como um reconhecido gueto homossexual nos Estados Unidos e o subsequente drama com o avanço da epidemia de AIDS na comunidade gay da cidade. Sua observação de San Francisco é a seguinte:

Tenho um grande respeito por São Francisco e pela experiência compartilhada por milhares de pessoas que vieram para lá e pelo que a experiência da Califórnia significou para tantas pessoas da minha geração. Você foi para ser livre - então você poderia ser gay, ou você poderia ser um intelectual, ou você poderia ser um poeta, ou você poderia ser um hippie, ou você poderia escrever pornografia. Você poderia fazer o que quisesse, e sempre serei grato a São Francisco por me dar esse tipo particular de tolerância.³²⁰

A tolerância de que fala a autora é parte da história de San Francisco construída por diferentes grupos e etnias, destaque nos movimentos da contracultura do final dos anos 1960 e por ser um dos centros da cultura gay estadunidense que reúne no bairro Castro homossexuais de todas as regiões dos Estados Unidos e do mundo que começaram a migrar para a cidade nos anos 1970. A fama do bairro Castro iniciou nos anos 1940 quando, por conta do preconceito, militares acusados de serem gays eram enviados para uma junta médica alocada na cidade que os avaliava e dispensava, sendo que muitos deles permaneceram e criaram raízes na cidade que se tornou uma metrópole cosmopolita conhecida por suas festas e cultura, “[...] tida como o coração gay do mundo, que o imaginário coletivo representa como o lugar da América [...] onde o implausível é possível, o diferente é indiferente e o proibido é permitido³²¹.”

³¹⁹ RILEY, M. op. cit. posição 1710 edição Kindle.

³²⁰ Tradução nossa. Citação original: I have a great respect for San Francisco and for the experience shared by thousands who came there and for what California experience meant to so many people of my generation. You went to be free – so that you could be gay, or you could be an intellectual, or you could be a poet, or you could be a hippie, or you could write pornography. You could do whatever you wanted, and I will Always be grateful to San Francisco for giving me its particular kind of tolerance.

³²¹ TRONCA, I. **As máscaras do medo: lepra e aids**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

As revitalizações dos centros urbanos e gentrificações³²² transformaram partes de algumas cidades em grandes centros urbanos e cosmopolitas com diversidade de modos de vida, lazer e anonimato o que influenciou diretamente os homossexuais que puderam viver sua sexualidade livremente. Além disso, houve a criação voluntária de guetos³²³ com a intenção de afirmar uma diferença desejada pelos grupos homossexuais iniciada de forma “particularmente perceptível no West Village em Manhattan, no Castro District de San Francisco e no South End de Boston, [...]”³²⁴.

Essa inspiração na localização da narrativa em San Francisco é visível na concepção de Neil Jordan. Anne Rice em seu romance apenas menciona a cidade no início da narrativa ao apontar que Louis, antes de iniciar sua conversa com o repórter Malloy, olhava pela janela de seu quarto o movimento da rua Divisadero. Enquanto Jordan, por outro lado, ancora o presente da narrativa em San Francisco demonstrando isso nas sequências inicial e final em que a câmera sobrevoa a ponte Golden Gate. A sequência que mostra a fachada do hotel – um prédio real – em que Louis passa a noite com o repórter Malloy contando sua história, torna possível sua localização em um cruzamento entre a Market Street, Golden Gate Avenue e Taylor Street.



Figura 42. Fachada do hotel em que Louis aparece na janela. A sequência identifica o prédio real, possibilitando localiza-lo espacialmente. Entrevista com o vampiro, 1994, 0:02:45 min

³²² Reconstruções de bairros periféricos pela classe média alta jovem e emergente, os *yuppies*.

³²³ Nesse caso uso o conceito figurado de gueto como um local em que vive um grupo minoritário.

³²⁴ POLLAK, M. **Os homossexuais e a AIDS: sociologia de uma epidemia**. São Paulo: Estação Liberdade, 1990. p. 40.

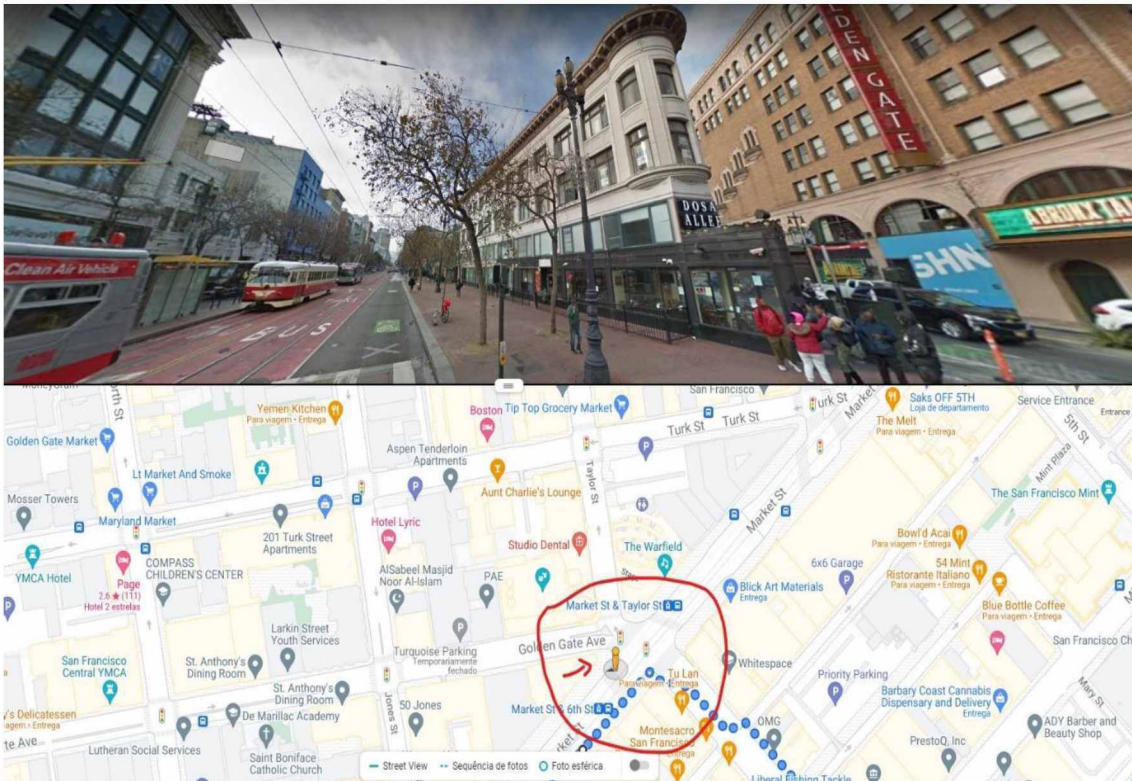


Figura 43. Cruzamento Market Street, Golden Gate Avenue e Taylor Street

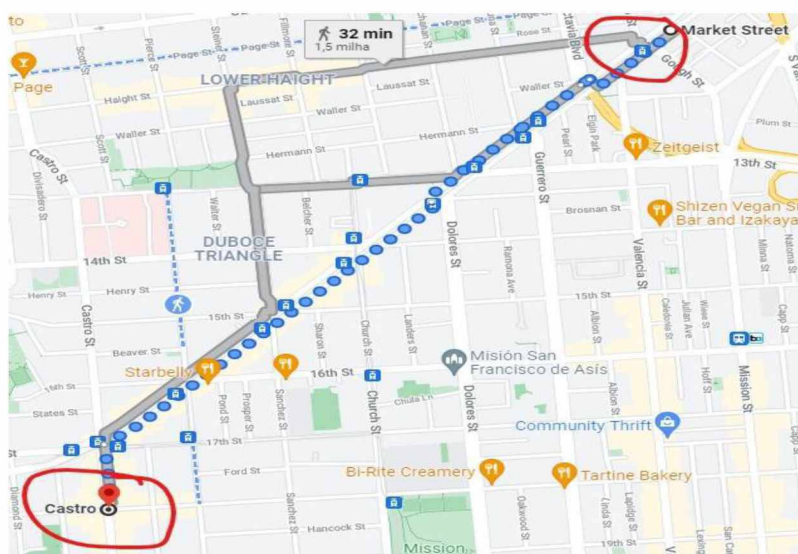


Figura 44. Principal trajeto da Parada do Orgulho Gay em San Francisco

A importância simbólica dessa localização se deve a Market Street ser o principal trajeto da Parada do Orgulho Gay que atrai milhares de pessoas das mais diversas identidades de gênero desde os anos 1970. A parada começou como forma de apoio e protesto nas

cidades de Nova Iorque, Los Angeles, San Francisco e Chicago por conta de inúmeras invasões policiais aos bares gays de Nova Iorque. Uma articulação de protestos e lutas pelos direitos civis de homossexuais nos Estados Unidos foi reforçada com uma rebelião por conta da intensificação da perseguição e consequente invasão pela polícia com a justificativa de que o bar infringia regulamentos e vendia álcool sem licença. Vários dos

frequentadores do bar Stonewall Inn³²⁵, no bairro de Greenwich Village, Manhattan na madrugada de 28 de junho de 1969, foram presos por serem gays, visto que, alguns estados mantinham leis que proibiam a homossexualidade. Alguns, ao contestar a prisão, foram violentamente reprimidos e o uso da violência incitou outros a revidar, iniciando um motim que só foi encerrado na manhã seguinte. Esse acontecimento deu origem ao Dia do Orgulho Gay e à parada, que rapidamente se espalhou pelos Estados Unidos e pelo mundo.³²⁶

4.2. O monstro invisível, a doença e o monstro visível, o preconceito

As conquistas da revolução sexual no final da década de 1960 e a liberdade sexual oriunda dos avanços da medicina que a permitiram no Ocidente com o controle das infecções sexualmente transmissíveis e da natalidade com a descoberta da pílula anticoncepcional, sofreram um revés com a eclosão de uma epidemia causada por um novo vírus que era transmitida através do esperma ou do sangue, reforçando uma tendência conservadora que já se insinuava entre alguns que faziam campanha nos Estados Unidos pela abstinência sexual como forma de prevenção tanto de doenças, quanto de gravidez indesejada com o bônus do discurso moralista religioso do sexo permitido somente para reprodução dentro da instituição sacramentada do casamento heterossexual.

[...] a sinistra coincidência entre um *maximum* (um esplendor) de atividade sexual e a emergência de uma doença que utiliza os contatos entre os corpos (e usou, no Ocidente, sobretudo dos contatos homossexuais) para se expandir em forma terrificante, ocupando um lugar axial na constelação de coordenadas no nosso tempo, em parte por se registrar aí a atraente (por ser misteriosa e ambivalente) colusão de sexo e morte³²⁷.

Em junho de 1980, milhares de pessoas se preparavam para a Parada do Orgulho Gay em San Francisco, um evento que envolvia toda a cidade e as autoridades locais que participavam e apoiavam os festejos. Milhares de gays de todos os cantos do país e até

³²⁵ No ano de 2016, o presidente dos Estados Unidos, Barack Obama tornou o Stonewall Inn um monumento nacional por sua importância como estopim das lutas pelos direitos civis das pessoas LGBTQIA+.

³²⁶ RAVENA, R. Dia do orgulho LGBTQIA+: o que foi a revolta de Stonewall que deu origem à comemoração. **BBC News, Brasil**. Jun.2021. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-48432563>>. Acesso em: 31 out. 2021.

³²⁷ PERLONGHER, N. O desaparecimento da homossexualidade. **SaudeLoucura**, São Paulo, v. 3, p. 39-45, ano 1992.

mesmo do exterior lotavam a cidade para comemorar suas conquistas, sua liberdade – mesmo que incompleta, pois segundo os mais radicais, as conquistas poderiam ser solapadas a qualquer momento portanto, não era hora de comemorar e sim de consolidar os direitos – no desfile que ocuparia os pouco mais de 3 quilômetros da Market Street. Esse dia e esses momentos seriam recordados mais tarde como nostalgia pela ignorância quanto à doença que já acometia alguns, que não sabia exatamente o que os incomodava³²⁸.

Surgia nos Estados Unidos no início da década de 1980 uma nova doença, com forma de transmissão desconhecida, mas que matava rapidamente o doente. Os médicos não sabiam especificamente com o que estavam lidando e os primeiros casos relatados em Los Angeles falavam de uma deficiência imunológica, aparentemente sem razão, detectada pelo médico Michael Gottlieb, da Universidade da Califórnia, logo começaram a aparecer casos em outras cidades. Para surpresa dos médicos, surgiram também casos de pneumocistose, uma doença oportunista causada pelo fungo *Pneumocystis jirovecii*, que atinge os pulmões e causa uma infecção que traz dificuldade para respirar, tosse seca e calafrios, entre outros sintomas. Entretanto, essa doença acometia homens saudáveis e jovens sem outros problemas. Havia também alguns com Sarcoma de Kaposi, um tipo raro de câncer de pele que, geralmente, se desenvolvia em homens idosos e era relativamente inofensivo e benigno. Entretanto, ele também estava aparecendo em homens jovens em uma forma extremamente agressiva que rapidamente tomava o corpo cobrindo-o de manchas arroxeadas. Havia uma coincidência entre os doentes que foi observada pelos médicos: os infectados eram homossexuais. “A sobrevivência era curtíssima: quando o HIV foi descoberto em 1983, a maioria dos diagnosticados já havia morrido³²⁹.”

Com o rápido surgimento de novos casos em 1982 os médicos passaram a chamar a doença de GRID – *Gay Related Immune Deficiency*. Os estudos identificavam que provavelmente era causada por um vírus que atacava o sistema imunológico do paciente deixando-o suscetível às chamadas infecções oportunistas causadas por microorganismos normalmente inofensivos. A partir daí a doença foi renomeada como AIDS – *Acquired Immuno Deficiency Syndrome*. Foram identificadas três possíveis formas de transmissão: através do sangue, da relação sexual e de mãe para filho pela amamentação.

³²⁸ SHILTS, R. **And the band played on**: politics, people and the AIDS epidemic. Londres: Souvenir Press, 2011.

³²⁹ JARDIM, E. **A doença e o tempo**: aids uma história de todos nós. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 20.

No ano seguinte, o Instituto Pasteur na França isolou um vírus novo que possivelmente era o causador da AIDS denominado LAV e em 1984 um pesquisador do Instituto Nacional do Câncer, nos Estados Unidos isolou um retrovírus³³⁰ que causaria a AIDS e o denominou HTLV-III. No ano de 1986 um comitê internacional de pesquisadores e médicos declarou que LAV e HTLV-III eram o mesmo vírus que passou a ser denominado como HIV – *Human Immuno Deficiency Virus*. Os médicos e cientistas buscaram formas de combater a nova doença, criar remédios e vacinas, mas para isso eram necessários investimentos em pesquisa que o governo estadunidense não estava disposto a fazer por sequer reconhecer a doença.

A identificação entre AIDS e homossexuais masculinos feita pela epidemiologia criou uma identificação de San Francisco como sede daquilo que começou a ser chamado pejorativamente de *câncer ou peste gay*, acirrando o preconceito contra um grupo já vulnerável e socialmente marginalizado. A busca pela origem do vírus gerou uma série de acusações trocadas entre países, a Europa e os Estados Unidos culpavam a África pelo surgimento do vírus, enquanto eram acusados por meio de teorias da conspiração de terem criado o HIV como um experimento em laboratório que saiu de controle³³¹.

Ainda que de forma teórica, acredita-se que o HIV tenha surgido de uma contaminação através da caçada ou manipulação da carne de animais contaminados em algum momento no início do século XX. O consumo de carne de macaco, comum na África, pode ter gerado a contaminação, visto que esses animais têm um vírus parecido que, ao se ligar às células humanas, sofreu uma mutação em HIV. Estima-se que o surgimento tenha se dado no Congo, uma região explorada pelo colonialismo europeu com intenso tráfego de trabalhadores. Como muitas doenças eram tratadas com remédios injetáveis, provavelmente o processo de transmissão inicial tenha se dado por seringas que não eram descartáveis. “A aids começou a se espalhar no contexto do desastroso empreendimento colonial, cujo trauma persiste até hoje: a tragédia africana se prolongou no período pós-descolonização. [...]”³³².

Da África, o vírus viajou para o Haiti e dali para os Estados Unidos através da prostituição e da exportação de sangue contaminado para bancos de sangue que forneciam especialmente para hemofílicos. Nas primeiras décadas de 1980, Nova Iorque era a cidade

³³⁰ Os retrovírus são vírus que circulam pela corrente sanguínea e atacam células específicas alterando seu material genético que é replicado em novas células “doentes” dentro do organismo.

³³¹ SHILTS, R. op. cit.

³³² JARDIM, E. op. cit. p. 16.

com maior número de casos de AIDS nos Estados Unidos que atingiam predominante a população gay, logo esse lugar seria também de San Francisco.

Segundo Ítalo Tronca há um sentido alegórico que permeará os discursos sobre a AIDS nos primeiros anos: a de que a homossexualidade é ligada à doença o que transforma suas vítimas em agentes patogênicos, ou seja, a causa sendo que “[...] o homossexual nos EUA, apesar da conquista recente de certos direitos civis, continua sendo um marginal, um sem lugar, um terceiro sexo, fragilizado e vulnerável à culpabilização³³³” passando a serem julgados por conceitos morais que colocavam a doença como castigo divino por práticas transgressivas.

As epidemias geralmente são associadas à fúria de um Deus irritado com os pecados da humanidade, sendo necessário, para conter a crise, encontrar e punir os culpados. A busca por bodes expiatórios é um dos primeiros passos no entendimento de uma epidemia por conta da tendência humana natural de buscar explicações nas causas morais e sociais sendo apontados como responsáveis os considerados nocivos, culpados de crimes particulares, em geral sexuais, que transgridem as regras morais de uma determinada sociedade. A imputação de responsabilidade tem sempre como evidência uma acusação estereotipada a grupos ou indivíduos que, de alguma forma, se distanciam dos status social comum, passíveis de perseguição, pelos monstros que os acusam de serem monstros ao projetarem no outro suas inseguranças³³⁴. Dessa forma a agressividade coletiva sempre se volta para os marginais.

Toda epidemia particularmente temível provoca um grito contra a indulgência, a tolerância, que passa a ser encarada como frouxidão, fraqueza, desordem, corrupção: doença. Exige-se que as pessoas sejam submetidas a exames, que sejam isolados os doentes e os suspeitos de estar doentes ou transmitir a doença, sejam levantadas barreiras contra a contaminação – real ou imaginária – representada pelos estrangeiros³³⁵.

O sexo é um tabu, um dos mais evidentes em sociedades cristãs que o ligam à culpa. É o pecado capital original segundo à Bíblia que o coloca como o motivo de todo o sofrimento humano. Desta forma, as infecções sexualmente transmissíveis são uma punição divina pela luxúria e lascívia que tornam os doentes alvo de preconceito. O conceito de infecção reforça essa visão pela própria etimologia da palavra que vem do

³³³ TRONCA, op. cit. p. 115.

³³⁴ GIRARD, R. **O bode expiatório**. São Paulo: Paulus, 2004.

³³⁵ SONTAG, S. **A doença como metáfora/AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 140.

latim *inficio* que significa tingir, manchar tornando algo corrompido ou estragado, dito de outra forma, a infecção é uma poluição do organismo.

No caso da AIDS essa impureza é dupla, pois é ligada a promiscuidade – de que são acusados por não se enquadrarem no ideal de relacionamento imposto aos homens, a saber, heterossexual em uma relação monogâmica – e à prática de uma forma de sexo fora das normas ditadas pelo conservadorismo, sendo assim, está completa a equação: homossexualidade igual a promiscuidade, promiscuidade igual a AIDS, portanto, homossexualidade igual a AIDS.

A ideia da conexão entre sexo, doença e punição se repete ao longo da história. No século XV, por exemplo, a epidemia de sífilis rapidamente assustou todos por sua virulência e a rapidez com que se espalhou. Seus sintomas incluíam protuberâncias inflamadas na pele que se tornavam visíveis e denunciavam aqueles acometidos por ela. Uma doença que era transmitida pelas relações sexuais que atingiu todas as classes sociais. No caso da sífilis as culpadas foram as mulheres, já estigmatizadas pelo pecado original, consideradas fonte dos problemas do mundo, que foram acusadas de transmitir deliberadamente a doença³³⁶.

A AIDS, nos primeiros anos de sua descoberta, era associada aos chamados grupos de risco, aqueles que eram mais suscetíveis a infecção, portanto, descobrir-se como portador dela significava fazer parte dos párias da sociedade, expondo uma identidade oculta fora daquele grupo. Nos “Estados Unidos, num primeiro momento, o dos homossexuais masculinos, chegou a dar origem a uma comunidade, bem como a uma experiência que isola e expõe os doentes a discriminações e perseguições³³⁷.”

O homoerotismo³³⁸ foi cientificado no século XIX e carregado de culpa, vergonha e maldição deixando de ser um pecado contra a alma e passando a ser um desvio das normas psíquicas e cívicas. O termo também comporta os conceitos de sexualidade e erotismo. A primeira é um constructo teórico fruto da racionalidade científica do século XIX, o segundo uma experiência constituinte de “domínios eróticos, onde prazeres proibidos ou permitidos não obedecem à codificação moral criada pela ciência³³⁹”.

Em *A história da sexualidade*, Foucault apresenta a transformação do sodomita em homossexual e sua conseqüente medicalização que foi incluída na linguagem jurídica,

³³⁶ Ibidem.

³³⁷ Ibidem, p. 97.

³³⁸ Termo criado pelo psicanalista húngaro, Sandor Ferenczi, contemporâneo à Freud e que traz uma melhor adequação a diversidade de experiências psíquicas dos sujeitos homossexuais.

³³⁹ COSTA, J. F. op. cit. p. 24.

psiquiátrica e legal com a intenção da normatização de pares opostos valorativos como normal e anormal; permitido e proibido; certo e errado para controlar o cidadão burguês e limitar suas práticas sexuais. Assim:

O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas, já que ela é o princípio insidioso e infinitamente ativo das mesmas; inscritas sem pudor na sua face e no seu corpo já que é um segredo que se trai sempre. É-lhe consubstancial, não tanto como o pecado habitual, porém como natureza singular [...]. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie³⁴⁰.

Assim, ao ser vitimado pela AIDS, os homens que fazem sexo com outros homens são automaticamente julgados, não pelo que são, não por seu caráter, mas por suas condutas, por sua orientação sexual. Sendo marginais sociais suas mortes e dificuldades com as doenças desencadeadas pelo vírus são ignoradas pelos órgãos governamentais e pela sociedade em geral. Para aqueles que adotam o pejorativo *peste gay* e se julgam a salvo da contaminação, não faz diferença quantos ou como estão morrendo os atingidos pela AIDS.

O surgimento da epidemia em meio aos homossexuais e definida como um mal homossexual definia um imaginário de “estrangeiro”, algo que só atinge o outro e trouxe novamente as narrativas retóricas de punição pelo descumprimento das leis divinas, decadência moral, perversão, transgressão e todo tipo de preconceito contra os gays trazendo à tona a paranoia e a intolerância que aparentemente, pelo menos em locais como San Francisco, parecia superada.

O fato de uma das doenças oportunistas causadas pela imunodeficiência ser o Sarcoma de Kaposi acarretou outros problemas, pois agora a identificação do doente seguia a via do estético por conta das manchas arroxeadas que atingiam o tórax e o rosto, sendo possível identifica-los. Essas marcas no corpo e no rosto mostram os sinais da desintegração física e da decrepitude que isolam o doente e contribuem para a morte social, pior que a doença propriamente dita e gerada pelo medo e ignorância que tem como consequência a violência e a discriminação³⁴¹.

Mesmo quando se colocou em questão a definição dos grupos de risco incluírem exclusivamente os homens homossexuais com o surgimento da doença entre homens

³⁴⁰ FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1985. p. 43-44.

³⁴¹ DANIEL, H. Anotações à margem do viver com AIDS. **SaúdeLoucura**, São Paulo, v. 3, p. 3-20, 1992.

heterossexuais e mulheres, ainda assim, o preconceito voltou-se para outros personagens marginalizados na cena social. “Prostitutas, prisioneiros, travestis, crianças de rua, drogadictos, [...] tornaram-se parte de uma visão, cada vez mais ampliada, não apenas de marginalidade como, por extensão, de perigo³⁴².” Num renovado medo das classes perigosas que torna as vítimas alvos de desconfiança e responsáveis por sua própria sorte.

Enquanto a classe médica buscava formas de conter a doença através de informações corretas sobre sua transmissão, o imaginário conservador se opunha a essas medidas, como por exemplo, a intenção de alertar para o sexo seguro com a utilização de preservativos e a troca de agulhas compartilhadas entre os viciados por agulhas descartáveis para evitar a transmissão pelo sangue contaminado.

Em 1987 o Departamento de Educação dos Estados Unidos sob o governo Reagan sugeriu propor a abstinência sexual como forma de prevenção pois para o conservadorismo dominante falar de sexo seguro em veículos de informação de massa, em escolas e de forma ampla e aberta, como também incentivar o uso de agulhas descartáveis era “dar salvo conduto à libertinagem e acelerar a decadência social e moral³⁴³”.

Aumentando o pânico relacionado ao medo do contágio surgiram também histerias em relação à contaminações intencionais por soropositivos através de compartilhamento consciente de agulhas, o sexo sem preservativo, além de histórias sem nenhuma comprovação de pessoas que andavam em transportes coletivos lotados espetando os passageiros com agulhas com seu sangue, histórias de agulhas deixadas propositalmente e estrategicamente colocadas de forma a espetar quem sentasse em alguma poltrona de lugares públicos como um cinema, história de pessoas que deliberadamente contaminavam outras. Tudo isso influenciou no crescimento do preconceito, um monstro muito maior que o próprio vírus.

Nos Estados Unidos, mesmo depois da morte do astro do cinema, Rock Hudson³⁴⁴ por complicações ocasionadas pela AIDS que tornou a doença debatida em todos os níveis, ainda assim, somente em 1986 quando já haviam centenas de mortos e milhares de infectados que o governo Reagan pronunciou a palavra AIDS, mas num contexto de

³⁴² DANIEL, H.; PARKER, R. op. cit. p. 19.

³⁴³ POLLAK, op. cit. p. 178.

³⁴⁴ Rock Hudson era um ator de Hollywood conhecido por estrelar dezenas de filmes, era o galã dos anos 1940 e 1950 e sua morte, em decorrência da AIDS revelou sua homossexualidade, uma identidade escondida dos holofotes, onde era o alvo de suspiros por ser o galã romântico, par de estrelas como Elizabeth Taylor e Doris Day. Sua morte trouxe à cena a luta dos aidéticos e incentivou pesquisas.

preconceito dizendo que estava se insinuando por toda a sociedade. Ações pesadas foram tomadas somente após a descoberta de que hemofílicos e pacientes de cirurgias em hospitais haviam contraído a AIDS por conta de sangue contaminado que, até esse momento, não era testado e não havia pressão sobre as farmacêuticas e grandes grupos hospitalares para tal.

A partir daí o governo tomou posição e obrigou a testagem do estoque nos bancos de sangue antes da utilização e liberou investimentos nas áreas da ciência e pesquisa para buscar formas de combater a doença. Nesse contexto que, após anos de pressão pela comunidade gay, finalmente foi encontrado um remédio que prometia atenuar os sintomas da imunodeficiência prolongando a vida dos infectados. O AZT; abreviação de azidotimidina, atualmente designada como zidovudina; foi liberado para uso nos Estados Unidos em 1987 reduzindo a ação do vírus no organismo, ainda que em alguns causasse sérios efeitos colaterais³⁴⁵ por ser altamente tóxica.

Todas as mudanças de postura governamental e busca por tratamentos se devem a pressão exercida pela sociedade e também por grupos de homossexuais que passaram a buscar formas de se prevenir e chamar a atenção para a disseminação da doença. Grupos como o ACT UP foram cruciais dando visibilidade às vítimas, não somente da síndrome, mas também do preconceito.

Apesar da resistência de grupos de interesse ou de políticos conservadores, os bancos de sangue foram controlados, houve iniciativas para a troca de seringas dos usuários de drogas, o ritmo da produção e testagem de medicamentos foi acelerado, e o senado aprovou uma vultosa contribuição para o programa da UNU de ajuda aos países africanos³⁴⁶.

Atualmente os medicamentos e terapias para combater a ação do HIV permitem que os soropositivos tenham uma vida normal, sem apresentar sintomas e, com os devidos cuidados, tenham uma vida plena em todos os aspectos. Mas, apesar de milhões de infectados em todo o mundo, ainda não há uma vacina eficaz contra o vírus da AIDS e, em alguns casos, como no Brasil, a mistura de um governo conservador e políticas religiosas impede a educação sexual nas escolas e a informação em grande escala a respeito do sexo e do uso de drogas de forma segura, o que mantém em permanente

³⁴⁵ SCHEFFER, M. **Coquetel**: a incrível história dos antirretrovirais e do tratamento da aids no Brasil. São Paulo: Hucitec; Sobravime, 2012.

³⁴⁶ JARDIM, E. op. cit. p. 23.

apreensão aqueles que temem um aumento dos casos, visto que, após 30 anos de sua descoberta, a AIDS parece ter sido banalizada e normatizada como uma doença crônica.

4.3. De volta ao vampiro

No ano de produção da adaptação de *Entrevista com o vampiro*, a AIDS ainda era uma doença que suscitava horror e medo e o homossexual seguia – como segue até a atualidade – como um pária social em grande parte por um retorno à governos conservadores que influenciam a homofobia e a intolerância.

O vampiro não só se identifica com o ser humano, com suas angústias, amores, sofrimentos, frustrações, sua luta contra o mal dentro de si, dúvidas e dilemas morais como convive entre nós em meio à sociedade sem ser percebido. Nele podemos ver e aceitar nosso lado obscuro e aprender a conviver com ele, mais que isto, o vampiro “exprime as nossas preocupações sobre liberdade, expressividade e integração, para além das restrições e limitações impostas pela comunidade³⁴⁷.”

Louis decide dar a entrevista que dá título ao filme para ser ouvido e mostrar ao mundo sua existência, sua dor e sua angústia. A intenção na produção do filme é dar voz às minorias e aos marginalizados usando o vampiro Louis como metáfora.

Os movimentos feministas e em prol da comunidade gay que se propagaram nos EUA durante os anos 60 encontraram nas histórias de vampiros uma metáfora adequada, pela inadaptação e incompreensão do vampiro por parte da sociedade. Ao humanizar-se o vampiro, coloca-se a ênfase, não na marginalidade e na ameaça que ele constitui, mas sim nos seus desejos de amor, família e comunidade, que todos os humanos procuram [...] ³⁴⁸.

Os vampiros podem ser vistos, a partir daí, como seres excluídos que buscam seu lugar e seu reconhecimento, sua identidade. É esta a intenção de Louis desde o momento em que decide conceder a entrevista: fazer com que o mundo saiba da existência destes seres que convivem entre os humanos desde sempre. Ele quer divulgar sua história, a verdadeira história dos vampiros.

Louis é um arquétipo do homem contemporâneo com suas inquietações, dúvidas e questionamentos; não há como não perceber este momento social na construção de seu personagem. Harvey afirma que “as personagens pós-modernas com frequência parecem

³⁴⁷ LAGARTO, P. C. D. **Os vampiros do novo milênio: evoluções e representações na literatura e outras artes**. Évora: Universidade de Évora, 2008. p. 44.

³⁴⁸ Ibidem, p. 45.

confusas acerca do mundo em que estão e de como deveriam agir em relação a ele” enquanto transmite “a ideia de que todos os grupos têm o direito de falar por si mesmos, com sua própria voz e de ter aceita essa voz como autêntica e legítima³⁴⁹.” Ele é um pária, pois os preconceitos conferem uma linha demarcatória.

Na figura do pária, assim, cruzam-se a dimensão política e social da *alteridade* que designa (e denuncia) os procedimentos de exclusão do outro, em nome do princípio da unidade do gênero humano, e uma dimensão romântica, porém não menos política, de identidade individual como representação do sujeito revoltado que designa e denuncia o nivelamento ou a repressão das pulsões mais autênticas do indivíduo. [...] A figura do pária remete, inicialmente, a uma condição social objetiva, que combina a exclusão e o repúdio por uma sociedade ou uma comunidade com o desprezo, a rejeição e a vergonha que os acompanham. Essa condição é sustentada por leis, rituais e barreiras invisíveis³⁵⁰.

Algumas das metáforas e preconceitos ligados aos doentes podem também ser condensadas na imagem do vampiro. Louis e Lestat vivem e tem problemas de relacionamento como um casal e, nesse caso, um casal homoerótico. Não há, como diz Jordan, relação sexual entre os dois, ambos atacam sem distinção homens e mulheres, mas a forma como convivem deixa claro sua condição de casal. Quando transforma Claudia, Lestat diz a menina que, a partir daquele momento, ela passa a ser filha dos dois. E Claudia trata aos dois como pais.

Alguns dos questionamentos de Louis que movem a narrativa, sua angústia, consciência e culpa por ser o que é, podem também ser vinculadas aos conflitos dos homossexuais. Gide³⁵¹ publicou obras como *Corydon* em que trata do constante conflito pessoal de um homossexual transpondo para o homoerotismo os dilemas de uma consciência atormentada pela culpa religiosa em crises que anunciam o sofrimento, a dúvida em relação a sua responsabilidade frente à Deus. “O homoerotismo é um caso particular da luta entre o bem e o mal; o pecado e a virtude; a falta e a reparação; a carne e o espírito; a razão e a emoção; o hedonismo e ascetismo, etc.³⁵²”.

³⁴⁹ HARVEY, D. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 2010. p. 46-52.

³⁵⁰ VARIKAS, E. op. cit. p. 61-76.

³⁵¹ André Paul Guillaume Gide (1869-1951) foi um escritor francês. Recebeu o Nobel de Literatura em 1947. Oriundo de uma família da alta burguesia, foi o fundador da editora Gallimard e da revista *Nouvelle Revue Française*. Gide não somente era homossexual assumido, como também falava abertamente em favor dos direitos dos homossexuais, tendo escrito e publicado, entre 1910 e 1924, o romance *Corydon*, livro destinado a combater os preconceitos homofóbicos da sociedade de seu tempo.

³⁵² COSTA, J. F. op. cit. p. 31.

Assim o desejo – por sangue ou por outro – se transforma em uma batalha infernal que faz com que ele viva em constante desespero e aflição que só o assassinato é capaz de pacificar. E é exatamente isso que ele diz ao repórter quando conta sobre seu ataque à Claudia em que lembra de Lestat lhe dizendo que somente na morte teria paz de espírito. É um conflito contra seus próprios sentimentos que não permitem sua autoaceitação. Os conflitos pessoais de Louis tanto podem ser por conta de sua condição vampírica de precisar matar para sobreviver, como mencionei anteriormente como, levando em consideração os períodos e acontecimentos tanto do romance quanto do filme e a declaração da autora sobre sua fascinação aos personagens homossexuais, conflitos por conta de sua sexualidade reprimida.

Os vampiros somente vivem a noite, quando podem sair e circular entre os humanos, buscar outros como ele que dividam um sentimento de pertencimento a um grupo específico, uma necessidade de partilhar o proibido. Os encontros noturnos permitem isso, principalmente nas cidades em que as pessoas se perdem na escuridão. Tanto para os vampiros, quanto para os gays, a noite na cidade é um refúgio, principalmente para aqueles que mantêm vidas duplas e distintas quando a família, os amigos, os colegas de trabalho não sabem de sua sexualidade que não assumem por medo, vergonha ou repúdio a si mesmo, como é o caso de Louis. A cidade grande, onde agora vivem os vampiros, permite o encontro de outros com quem é possível compartilhar a “culpa” e passar despercebido em meio à multidão, se misturar, não chamar atenção.

Em 1993 foi lançado no cinema *Filadélfia*³⁵³ um filme comercial, produzido em Hollywood, com um elenco de estrelas e um diretor vencedor de um Oscar, Jonathan Demme³⁵⁴ que tratava diretamente da AIDS. Outros filmes já haviam sido feitos, mas não com tamanha visibilidade. A história é sobre Andrew Beckett, um advogado gay que esconde de seus empregadores sua relação com Miguel (Antonio Banderas). Em determinado momento, Beckett é demitido acusado de ser negligente, mas ele consegue provar na justiça que a verdadeira causa de seu desligamento foi o preconceito, pois um dos sócios reconheceu em Beckett as manchas denunciadoras da AIDS nos anos 1980 e início dos 1990.

³⁵³ Título original: Philadelphia. Direção: Jonathan Demme. EUA: TriStar Pictures, Clínica Estético, 1993. 1 DVD (125 min), color. Indicado a cinco Oscars, vencendo dois: Melhor Ator para Tom Hanks e Melhor Música para Bruce Springsteen pela música tema.

³⁵⁴ Jonathan Demme havia ganhado o Oscar de Melhor Diretor e Melhor Filme em 1992 com *O silêncio dos inocentes* que arrematou mais 3 prêmios, num total de 5 estatuetas.

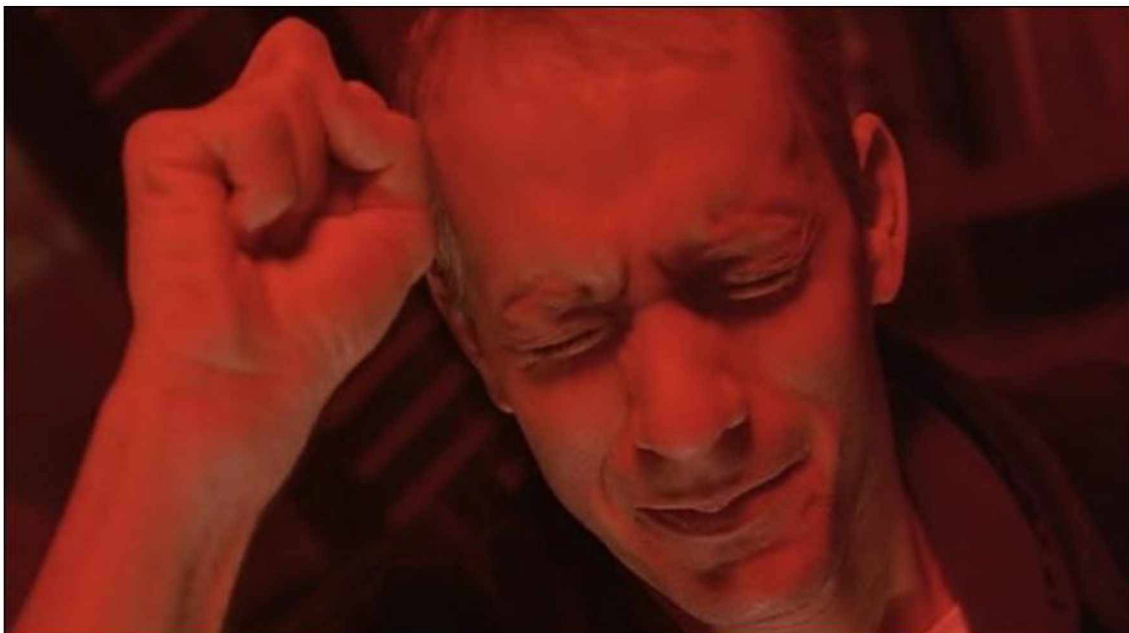


Figura 43. Numa das seqüências mais tocantes e conhecidas do filme Philadelphia (1993), Beckett (Tom Hanks) envolvido em uma paleta vermelha, interpreta a ópera La mamma morta para o advogado Joe Miller (Denzel Washington), um negro homofóbico que aprende a lidar com seus preconceitos para defender Andrew

Apesar de tratar de um assunto espinhoso e levar ao grande público a vida e a dificuldade de alguém que é duplamente estigmatizado, por ser gay e aidético, o filme foi criticado por parte da comunidade gay por não apresentar nenhum tipo de interação afetiva entre os dois personagens homossexuais, Andrew e seu namorado, Miguel, interpretado por Antonio Banderas. De fato, há somente um plano, em que com Andrew no leito de morte num hospital, seu parceiro pega sua mão e a beija, esse é o único contato entre os dois em um filme que se propõe a mostrar o desenvolvimento da doença e o sofrimento de um homossexual e seu companheiro, ainda assim, torna completamente assexuada a relação.

Em *Entrevista com o vampiro* em 1994, apesar de ser produzido por alguém assumidamente homossexual, que declarou o desejo de manter inalterada a relação homoafetiva de Louis e Lestat no roteiro final é paradoxal por não apresentar nenhum contato direto ou sexual entre eles, enquanto permite a interpretação da relação como homoafetiva pelas formas como são apresentadas as interações entre eles. Não há mulheres em papéis de destaque no filme, à exceção de Claudia, apresentada como filha e que é uma criança. Enquanto as interações masculinas são cercadas de prazer e afeto, com as mulheres são marcadas por violência e indiferença.



Figura 46. A expressão facial de Louis é de total entrega, Lestat está sobrevoando o porto enquanto o morde, uma cena que metaforiza o prazer sexual. Entrevista com o vampiro, 1994, 0:08:50 min.46



Figura 44. Mais à frente, a interação com Armand, que se mostra fascinado com Louis e sua alma humana num corpo imortal. Entrevista com o vampiro, 1994, 01:29:04 min.



Figura 48. Lestat usa uma prostituta para atingir Louis, tratando-a com extrema crueldade, numa sequência perturbadora de violência. Entrevista com o vampiro, 1994. 0:34:21 min48

Mesmo Louis, age dessa forma, quando morde Madeleine para transformá-la a pedido de Claudia. Ao contrário da cena em que é mordido por Lestat e aparenta estar extasiado, ao morder Madeleine, Louis a toma de forma agressiva e sem nenhum cuidado.

A ideia de trazer esses exemplos é demonstrar que não há qualquer interação



Figura 45. A brutalidade de Louis, deixa a própria Claudia, uma vampira fria e cruel, desconfortável. *Entrevista com o vampiro*, 1994, 01:33:07.

afetiva entre os vampiros masculinos de *Entrevista com o vampiro* com mulheres, com exceção de Claudia. Notadamente os vampiros, relevantes na obra – há mulheres vampiras no Teatro, mas elas não têm sequer uma linha de texto – são todos homens e fica clara através de sua interação que são homoafetivos, principalmente na relação familiar e de convivência que ocorre entre Lestat e Louis, tratando, protegendo e nominando Claudia como sua filha. Entretanto, mesmo assim, não há contato físico direto entre os dois protagonistas que evoque puro e simples carinho ou afeto, os contatos físicos entre eles se dão somente no momento da mordida que os transforma em iguais, demonstrando a força de uma sociedade extremamente conservadora e preconceituosa que aceita o diferente apenas nas margens da sociedade, onde pode fingir que não existe, jamais publicamente exposto.

Desde que confinado, o homossexual podia manifestar-se sem riscos. [...] deixando exprimir-se apenas nos confins ou nas franjas de seu núcleo produtivo, a sociedade burguesa fez do homossexual um parasita. Uma espécie de ser ocioso, como um homem descartável, ora como um vampiro, que sugava as forças, a saúde, a moralidade, o ímpeto de crescer, progredir e produzir, que eram a alma social da burguesia. Este lugar fantasmagórico de outro do homem normal, disciplinado, produtivo, obediente e partidário da ordem, apontava para o homoerotismo, como o reinado do excesso, da desordem, do êxtase ou da dissipação³⁵⁵.

Afinal, é possível afirmar que o verdadeiro horror é a doença e o verdadeiro monstro é o preconceito.

³⁵⁵ COSTA, J. F. op. cit. p. 36.

Considerações finais:

Quando comecei a escrever integralmente essa tese em 2019 uma nova epidemia eclodiu no mundo e rapidamente se tornou uma pandemia. O novo Coronavírus, nome científico, SARS-CoV-2, causou pânico. A rápida propagação do vírus que causa a Covid-19 através dos perdigotos lançados no ar ou em superfícies ao falar, tossir ou espirrar, obriga o distanciamento e o uso de máscaras de proteção para se manter a salvo. Com uma alta letalidade, ocasionada pelo colapso do sistema respiratório – o vírus ataca de forma agressiva e rápida os pulmões – mostrou ao mundo um lado negativo da globalização, afinal em questão de horas é possível que um indivíduo infectado cruze de um lado a outro do mundo em voos intercontinentais antes mesmo de apresentar os primeiros sintomas. Ainda estamos lutando contra a Covid-19, mesmo com o surgimento de vacinas, o ritmo lento de imunização por conta de políticas públicas equivocadas e grupos negacionistas que são contra a vacinação e negam seus benefícios, torna tudo mais difícil. Entretanto, o que me faz iniciar por esse ponto é justamente a repetição dos mesmos erros e equívocos vistos durante a propagação da AIDS há 40 anos.

Da mesma forma que com a AIDS, há uma imensa propagação de notícias falsas – exacerbada exponencialmente pelas redes sociais –, negacionismos como os do governo federal brasileiro e estadunidense que minimizaram os efeitos da doença e suas consequências, se recusaram a ouvir a ciência e a medicina que estavam enfrentando dia-a-dia a doença. As mais estapafúrdias teorias, novamente num jogo de empurra e busca de culpados para servir como bodes expiatórios, surgiram. Governos culpavam a China de ter criado o vírus em laboratório para dominar a economia mundial através da venda de vacinas. Ou ainda, a doença é um castigo divino e para enfrenta-la é necessário orações, jejuns e procissões. Novamente surgiram os grupos de risco, desta vez, os idosos e pessoas com comorbidades, portanto os jovens e saudáveis não tinham com o que se preocupar e, novamente a doença ceifou a vida de milhões de pessoas jovens, saudáveis e sem comorbidades, lançando por terra a teoria dos grupos de risco, ou seja, das vidas descartáveis. Chamo de descartáveis porque para o capitalismo e neoliberalismo reinante os idosos não são mais produtivos e os doentes crônicos, ainda que inseridos no mercado de trabalho, representam elevadas somas em tratamentos para os sistemas públicos ou privados de saúde, portanto são dispensáveis. Uma repetição das posições assumidas com o início da AIDS. No Brasil, até o momento, temos mais de 600.000 mortos e a pandemia está longe de acabar, países que ensaiaram uma reabertura e uma retomada da “vida

normal”, pré-covid, se veem às voltas com um novo pico de internações em hospitais. É provável que o mundo se divida em antes e depois da Covid, da mesma forma que ocorreu com a AIDS que forçou políticas públicas de controle rigoroso dos bancos de sangue, campanhas para uso de preservativo, obrigação de uso de seringas descartáveis em todos os procedimentos médicos ou estéticos, etc. Essas questões revalidam a famosa frase de Marx em que a história se repete, primeiro como tragédia, depois como farsa³⁵⁶.

Iniciei esse trabalho com a intenção de demonstrar a renovação narrativa do vampiro no cinema hollywoodiano a partir do filme *Entrevista com o vampiro* lançado em 1994, minha hipótese é que a escrita do romance de Anne Rice em 1976 influenciou a lenta transformação desse ser no cinema humanizando e apresentando vampiros cada vez mais conscientes de sua condição e sentimentos. A mitologia literária que ligava os seres das trevas às criptas e castelos mal-assombrados, aos ambientes escuros e decrepitos, sem consciência, movidos somente por sua sede de sangue e desejo de sobrevivência, aos poucos, foi sendo modificada até chegar à adaptação cinematográfica em 1994 em que eles vivem em grandes cidades e passam incólumes ao tempo, despercebidos na noite das metrópoles, sem despertarem a atenção dos humanos. Cada vez mais jovens, belos, delicados e dispostos a relacionamentos de amizade, parceria e afeição com humanos, os vampiros do final do século XX lutam contra sua natureza assassina e deixam de ser o vilão para ser o mocinho das novas narrativas através da discussão e análise de um *corpus* selecionado de filmes de vampiro dos anos 1970 a 1990 feitos especificamente para o cinema hollywoodiano.

Busquei apresentar o horror, gênero oriundo da literatura que acompanha o cinema desde seu início, utilizando algumas produções e seus monstros mais conhecidos. Para tanto foi necessário definir e categorizar o conceito de monstro e suas variações apresentadas nas mais diversas formas e analisar os contextos sociais que permitem afirmar o horror como uma leitura metafórica dos contextos de produção dos filmes apresentados e discutidos. A partir dessas discussões pude perceber a utilização das produções de terror ou horror como catarse para momentos de crises econômicas, sociais, medo da alteridade e das mudanças, com diretores que utilizam sua obra para dar voz à sua maneira de ver o mundo.

Um deles é Neil Jordan, diretor de *Entrevista com o vampiro*. Através da análise de algumas obras escolhidas consegui mapear uma espécie de assinatura de autor,

³⁵⁶ Essa frase é dita por Karl Marx na abertura da obra *O 18 Brumário de Luis Bonaparte*, escrita entre 1851 e 1852 como complemento à uma fala de Hegel.

algumas questões que se destacam em todas as suas produções, em algumas mais, em outras menos, mas elas sempre estão subjacentes à narrativa tornando-o autoral. Além de em muitas das suas produções ele é o diretor e o roteirista, o que permite observar suas marcas – por exemplo, a ambiguidade da sexualidade e a fragmentação das identidades dos sujeitos – que estão presentes também em *Entrevista*. Mesmo não tendo sido creditado, o roteiro final é seu e traz mais violência e crueldade – outra marca sua que identifiquei – do que a autora havia idealizado em sua obra original.

Com a intenção de entender o fascínio pelo vampiro busquei mapear o conceito de monstro na cultura cinematográfica do Ocidente e suas formas de identificação e categorização através da ideia de diferença e alteridade, e a forma como o medo da morte e dos mortos dá início às mitologias de monstros, assombrações e vampiros nos mais diversos suportes. A seguir há uma descrição e desenvolvimento mais detalhado e específico para explicar meu argumento sobre a mudança da imagem e representação dos vampiros no cinema comercial entre as décadas de 1970 e 1990 e os contextos socioeconômicos e históricos que ocasionaram essas mudanças.

Uma análise pormenorizada de *Entrevista com o vampiro* (1994) para demonstrar a aplicação das hipóteses levantadas sobre como e porquê ele é diferente, as formas de conduzir e alterações que fazem do filme uma obra reconhecida e cultuada até a atualidade, as sutilezas que mostram a assinatura de Neil Jordan com suas referências, inspirações e homenagens, transformando-o numa obra meta-cinematográfica cheia de alusões aos que vieram antes dele.

Ao final, percebo que, como diz Rancière o “real precisa ser ficcionalizado para ser pensado. [...] A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens [...]”³⁵⁷. E é dessa forma, como readequação da realidade na ficção, que Jordan lida com a questão da AIDS, da homossexualidade e da marginalidade de maneira mais evidente em *Entrevista*. Mesmo que de forma mais sutil e metaforizada, a crise da AIDS nos anos 1990 está presente no filme. Essa interpretação da obra me permite discutir a marginalidade dos homossexuais em uma sociedade que os obriga a, em muitos casos, esconder sua identidade como os vampiros que se escondem nas sombras e na noite das grandes cidades para sobreviver.

³⁵⁷ RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Exo experimental org.; Editora 34, 2005. p. 58-59.

Os embates e lutas por reconhecimento e respeito continuam atuais, e mesmo com alguns avanços em relação aos direitos civis, a batalha contra o preconceito ainda é uma luta constante.

Na ficção, *Entrevista com o vampiro* (1994) influenciou a criação de vampiros que são mais carismáticos, sociáveis e empáticos, que se relacionam com humanos e convivem normalmente em sociedade, são belos e jovens, lutam para merecer sua humanidade e manter a paz em suas consciências sem matar para se garantir sua subsistência. Toda uma nova geração de vampiros passou a ser influenciada por esse modelo, com maior ou menor intensidade, e com uma ou outra exceção.

Ao mesmo tempo, a obra dialoga com questões que são parte do homem pós-moderno, suas angústias e problemas, o medo da solidão, a busca por um lugar no mundo, o conflito entre o presente e o passado. Jordan conseguiu criar uma obra que subverteu esses seres, ora assustadores que permanecem século após século no imaginário, em algo quase humano.

Quanto a questão da monstruosidade, me vem a memória o monstro sem nome de Beatrice e o Monstro³⁵⁸ um ser imortal, cansado e entediado que só deseja morrer, até que conhece Beatrice, uma jornalista que o leva para Nova Iorque com a promessa de que, caso se mostre ao mundo, ela o ajuda a realizar seu desejo. Após se tornar celebridade, ser usado pela cadeia televisiva, que o explora para ganhar dinheiro com a exibição da aberração e observar de perto a forma como as pessoas tratam umas as outras e vivem no “mundo civilizado”, o monstro conclui que, na verdade, ele não é o monstro. O verdadeiros monstros são os humanos.

³⁵⁸ Título original: *No such thing*. Direção: Hal Hartley. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 2001. 1 DVD (102 min), color.

FONTES:

ENTREVISTA COM O VAMPIRO. Título original: Interview with the vampire. Direção: Neil Jordan. EUA: Geffen Pictures, 1994. 1 Blu-ray (123 min), sonoro, color.

PRAMAGGIORE, M. **Neil Jordan (Contemporary Film Directors).** Chicago: University of Illinois Press, 2008.

RICE, A. **Entrevista com o vampiro.** Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

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

RONDEAU, J. E. Entrevista com vampiro. **SET: cinema e vídeo,** São Paulo, n. 90, p. 16-23, dezembro 1994.

ZUCKER, C. **Neil Jordan: Interviews (Conversations with Filmmakers).** Mississippi: University Press of Mississippi, 2013.

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, L. E. D. S.; SANTOS, J. F. D. **De monstros e maldades.** Curitiba: Appris, 2015.

ARAUJO, V. L. D. Prefácio. In: MALERBA, J. E. A. **História & narrativa: a ciência e a arte da escrita histórica.** Petropolis, RJ: Vozes, 2016. p. 7-14.

ARDID, J.; GIRÁLDEZ, M. **Neil Jordan.** Madri: Cátedra, 2017.

ÀRIES, P. **História social da criança e da família.** Rio de Janeiro: LTC, 1981.

AUERBACH, N. **Our vampires, ourselves.** Chicago: The university of Chicago Press, 1995.

AUGÉ, M. **Não lugares: introdução à uma antropologia da supermodernidade.** Campinas, SP: Papius, 2012.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Lisboa: Edições texto&grafia, 2008.

BAUMAN, Z. **Medo líquido.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BELLANTONI, P. **If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling.** Burlington, MA: Focal Press, 2005.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, v. 1 Obras escolhidas, 1987.

BENJAMIN, W. **Passagens.** Belo Horizonte; São Paulo: UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

- BERGAN, R. **Ismos para entender o cinema**. São Paulo: Globo, 2010.
- BESSA, M. S. **Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BILGER, N. **Anomie vampirique, anémie sociale: pour une sociologie du vampire au cinéma**. Paris: L'Harmattan, 2002.
- BISKIND, P. **Como a geração sexo, drogas e rock'n'roll salvou Hollywood: Easy Riders, Raging Bulls**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.
- BLACK, G. D. **Hollywood censored: morality codes, catholics and the movies**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1994.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema: uma introdução**. São Paulo: UNESP, 2013.
- BORGES, J. L. O imortal. In: _____. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Globo, 1999. p. 11-24.
- CANDAU, J. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.
- CARROL, N. **Filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas, SP: Papirus, 1999.
- CARVALHO, C. F. V. **O animal culpado: a liberdade pelo não**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. Sangue. In: _____. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. p. 800.
- COHEN, J. J. A cultura dos monstros: sete teses. In: _____. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.
- COOLE, S. Os sistemas e o indivíduo: monstros existem. In: JEHA, J. **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 102-124.
- CORSO, D. L.; CORSO, M. **Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- COSTA, J. F. Os amores que não se deixam dizer. **SaúdeLoucura**, São Paulo, v. 3, p. 21-38, 1992.

COURTINE, J.-J. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. **História do corpo: as mutações do olhar. O século XX.** Petrópolis, RJ: Vozes, v. 3, 2011. p. 253-340.

DANIEL, H. Anotações à margem do viver com AIDS. **SaúdeLoucura**, São Paulo, v. 3, p. 3-20, 1992.

DANIEL, H.; PARKER, R. **AIDS, a terceira epidemia: ensaios e tentativas.** Rio de Janeiro: ABIA, 2018.

DE CERTEAU, M. **História e psicanálise: entre ciência e ficção.** Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

DELUMEAU, J. **História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DONALD, J. Pedagogia dos monstros: o que está em jogo nos filmes de vampiro? In: COHEN, J. J. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras.** Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 105-140.

EPSTEIN, E. J. **O grande filme: dinheiro e poder em Hollywood.** São Paulo: Summus, 2008.

FEATHERSTONE, M. **Cultura de consumo e pós-modernismo.** São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FELTON, D. The dead. In: OGDEN, D. **A companion to Greek religion.** Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007. p. 86-99.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber.** Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. **Os anormais. Curso Collège de France (1974-1975).** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREUD, S. O estranho. In: _____. **Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1919).** Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. ed. Rio de Janeiro: Imago, v. XVII, 2009. p. 4-28.

_____. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936).** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GIRARD, R. **O bode expiatório.** São Paulo: Paulus, 2004.

GONÇALVES, S. M. L. P. A humanização do vampiro e o desejo de mais vida. **Verso e Reverso**, Porto Alegre, v. XXV, n. 60, p. 145-153, setembro-dezembro 2011. Disponível em:

<<http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2011.25.60.01>>.

Acesso em: 20 março 2021.

GRUNER, C. **História, economia, política e cultura no século XIX**. Curitiba: Intersaberes, 2019.

HANSEN, M. B. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre cinema e modernidade. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 405-437.

HARRIS, M. **Cenas de uma revolução: o nascimento da nova Hollywood**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 2010.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: UFSC, 2013.

JAMESON, F. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JARROT, S. **Le vampire dans la littérature du XIXe au XXe siècle**. Paris: L'Harmattan, 1999.

JEHA, J. Monstros como metáfora do mal. In: _____ **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 7-31.

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009.

KELLNER, D. **A cultura da mídia. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KING, S. **Dança macabra**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

LAGARTO, P. C. D. **Os vampiros do novo milênio: evoluções e representações na literatura e outras artes**. Évora: Universidade de Évora, 2008.

LANDSBERG, P. L. **Ensaio sobre a experiência da morte e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2009.

LAUWERS, M. Morte e mortos. In: LE GOFF, J.; SCHMITT, J.-C. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, v. 2, 2006. p. 243-263.

LECOUTEUX, C. **História dos vampiros: autópsia de um mito**. São Paulo: UNESP, 2005.

LIPOVETSKY, G. **A sociedade da decepção**. Barueri, SP: Manole, 2007.

_____. **A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MATTOS, A. C. G. **Do cinetoscópio ao cinema digital**: breve história do cinema americano. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MELO, M. B. M. D. **Autópsias do horror**: a personagem de terror no Brasil. São Paulo: LCTE Editora; FAPESP, 2011.

MELTON, J. G. **O livro dos vampiros. A enciclopédia dos mortos-vivos**. São Paulo: M. Books do Brasil, 2003.

MUCHEMBLED, R. **Uma história do diabo**: séculos XII-XX. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NAZÁRIO, L. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

ORELLANA, J.; LUCENA, J. M. **Celuloide posmoderno**: narcisismo y autenticidad en el cine actual. Madri: Encuentro, 2010.

ORTIZ, R. Walter Benjamin e Paris - individualidade e trabalho intelectual. **Tempo Social, Revista de Sociologia da USP**, São Paulo, v. 1, n. 12, p. 11-28, maio 2000.

PARKER, R. **A construção da solidariedade**: AIDS, sexualidade e política no Brasil. Rio de Janeiro: Abia, IMS-UERJ, Relume-Dumará, 1994.

PEIRRON, A. A house of horrors. **Grand Guignol**, 2006. Disponível em: <www.grandguignol.com>. Acesso em: 28 jul 2021.

PELLAUER, D. **Compreender Ricoeur**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

PERES, U. T. **Depressão e melancolia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

PERLONGHER, N. O desaparecimento da homossexualidade. **SaúdeLoucura**, São Paulo, v. 3, p. 39-45, 1992.

PLANELLA, J. **Los monstruos**. Barcelona: UOC, 2016.

PLUMB, J. **Dark angels**: a study of Anne Rice's Vampire Chronicles. Coventry: Universidade de Warwick, 1998.

POLLAK, M. **Os homossexuais e a AIDS**: sociologia de uma epidemia. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

PUCCI JR, R. L. Cinema pós-moderno. In: MASCARELLO, F. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 367-378.

RAMSLAND, K. M. **Prism of the night**: a biography of Anne Rice. New York: Plume Book, 1994.

RANCIÈRE, J. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RICOEUR, P. **O mal: um desafio à filosofia e à teologia**. Campinas: Papirus, 1998.

_____. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e Narrativa**. São Paulo: WMF Martins Fontes, v. 3. O tempo narrado, 2010.

ROAS, D. La amenaza de lo fantástico. In: _____. **Teoria de lo fantástico**. Madri: Arco/Libros, 2001. p. 7-46.

RODRIGUES, J. C. **Tabu da morte**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006.

ROSENSTONE, R. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. **O olho da história**, Salvador, v. 1, n. 5, p. 105-116, 1997.

_____. A. Oliver Stone: historiador da América recente. In: NÓVOA, J.; AL., E. **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. São Paulo: UNESP, 2009. p. 393-408.

_____. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROUCHE, M. Alta Idade Média ocidental. In: VEYNE, P. **A história da vida privada: do Império Romano ao ano 1000**. São Paulo: Companhia das Letras, v. 1, 1989. p. 399-539.

SCHMITT, J.-C. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. São Paulo : Companhia das Letras, 1999.

_____. Corpo e alma. In: LE GOFF, J.; SCHMITT, J.-C. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, v. 1, 2006. p. 253-269.

SCHWARTZ, V. R.; CHARNEY, L. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século. In: SCHWARTZ, V. R.; CHARNEY, L. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo : Cosac Naify, 2004. p. 337-360.

SHEFFER, M. **Coquetel: a incrível história dos antirretrovirais e do tratamento da aids no Brasil**. São Paulo: Hucitec; Sobravime, 2012.

SHELLEY, M.; STOKER, B.; STEVENSON, R. L. **Frankenstein; Drácula ; O médico e o monstro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

SHILTS, R. **And the band played on: politics, people and the AIDS epidemic**. Londres: Souvenir Press, 2011.

SILVER, A.; URSINI, J. **The vampire film: from Nosferatu to True Blood**. Milwaukee: Limelight Editions, 2011.

SIMON, R. I. **Homens maus fazem o que homens bons sonham**: um psiquiatra forense ilumina o lado obscuro do comportamento humano. Porto Alegre: Artmed, 2009.

SONTAG, S. **A doença como metáfora/AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

STAM, R. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

STONE, O.; KUZNICK, P. **A história não contado dos Estados Unidos**. São Paulo: Faro Editorial, 2015.

THOMPSON, K. **Storytelling in the new Hollywood**: understanding classical narrative technique. London: Harvard University Press, 1999.

TOTA, A. P. **Os americanos**. São Paulo: Contexto, 2013.

TRONCA, I. **As máscaras do medo**: lepra e aids. Campinas: Unicamp, 2000.

VARIKAS, E. **A escória do mundo**: figuras do pária. São Paulo: UNESP, 2014.

VIEIRA, M. R. **Sangue e sedução no vampiro dos anos 1990**: uma análise das adaptações de "Drácula" e "Entrevista com o vampiro" no cinema. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2013. Disponível em: <http://www.faed.udesc.br/arquivos/id_submenu/784/mayte_regina_vieira.pdf>. Acesso em: 30 maio 2021.

_____. **Sombras e sangue**: as investigações de Don Calmet sobre as aparições de vampiros na história e na Europa do século 18. Ponta Grossa: Estúdio Texto, 2015.

VUGMAN, F. **A invenção do monstro**: do golem ao zumbi. Rio de Janeiro: Luva, 2018.

WHITE, H. Historiography and historiophoty. **The American Historical Review**, v. 93, n. 5, p. 1193-1199, 1988.

_____. O passado prático. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 20, n. 37, p. 10-19, jul-dez 2018.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. D. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 2-44.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 4ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

INTERVIEW WITH THE VAMPIRE

by

Anne Rice

Based on the novel by
Anne Rice

April 1992
Second Draft

**FOR EDUCATIONAL
PURPOSES ONLY**

FADE IN:

EXT. DUBOCE STREET HILL SKYLINE (SAN FRANCISCO) - NIGHT

INT. BAR (SAN FRANCISCO) - NIGHT

UNDER CONTINUOUS ROARING ROCK MUSIC -- we see, but do not hear:

YOUNG MEN AND WOMEN

talking in groups or couples, some dancing, as lights flash. Punk hairdos, heavy makeup. Chatter.

DAVID MALLOY, aged 25, well-dressed, leans close to a uniformed police officer, holding a mike to the officer's lips, as the officer talks. The wire from the mike leads to a small recorder on the bar. Malloy also wears one earphone plug connected to this recorder, which he holds to his left ear.

CUT TO:

ANOTHER PART OF BAR - BOOTH

Malloy interviews two beautifully-dressed women, who obviously flirt with him, as they answer his questions, lean forward, talk into the mike. Malloy finishes his drink, puts the recorder in his pocket, takes out a cigarette, looks for a door.

EXT. ALLEYWAY - MALLOY

Cigarette on lip, stumbles in darkness, amid garbage cans and debris, fumbling for lighter, then finally lighter flashes.

LOUIS is REVEALED for one instant only an inch from Malloy, his hand on Malloy's shoulder. Faces almost touching. Malloy stumbles away in shock.

Louis recedes more slowly into shadow.

MALLOY

I'm sorry! I didn't know... you were there.

He struggles to make out the figure but can't. Smokes nervously.

LOUIS

I know.

(CONTINUED)

CONTINUED:

MALLOY

Really, I didn't mean to run into you.

LOUIS

Go on. Pass by.

Malloy stamps out the cigarette, holds up the hand mike.

MALLOY

You don't want to tell me the story of your life, do you?

He flicks on the recorder in his pocket. Eagerly.

MALLOY

That's what I do. I interview people. I collect life stories. Sometimes I interview four or five people a night...

He backs away further. Louis is perfectly still.

LOUIS

The story of my life?

MALLOY

Yes, I've been collecting lives for years. F.M. radio. K.F.R.C. In there I just interviewed a genuine hero, a cop who...

LOUIS

(quietly, politely)
You'd have to have a lot of tape for my story. I've had a very unusual life.

MALLOY

So much the better. I've got pockets full of tapes.

INT. ROOM (SAN FRANCISCO)

City skyline from Duboce Street hill.

Louis in shadow moves to the window, as behind him Malloy sets the tape recorder on the table and sits in one of two straight chairs. Dim light burns on chest of drawers beyond. As they talk, Louis keeps his back to the room and Malloy.

(CONTINUED)

CONTINUED:

MALLOY
This is where you live?

LOUIS
It's just a room...

MALLOY
So how shall we begin?
(playfully, almost
teasing)
What do you do?

LOUIS
I'm a vampire.

MALLOY
Ah, and you mean this literally, I
take it.

LOUIS
Yes. I was waiting for you in
that alleyway. You or whoever
came out of that doorway. And
then you began to speak.

Malloy laughs goodnaturedly.

MALLOY
Well, what a lucky break for me.

LOUIS
Perhaps lucky for both of us.

Still in shadow he turns from the window and approaches
the table.

LOUIS
I want to tell you my story. All
of it. I'd like to do that very
much. I'm glad we've met.

Malloy is uneasy as he studies the shadowy figure,
fascinated but afraid.

MALLOY
You were going to kill me? Drink
my blood?

LOUIS
Yes, but you needn't worry about
that now. I told you in the alley
to go on. I was letting you pass
by. I let a lot of motals pass
by.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Louis stands opposite, hand on the chair.

Malloy is riveted.

MALLOY

Oh this is one I have to hear.
You believe this, don't you? That
you're a vampire? You really
think...

LOUIS

(patiently)

We can't begin this way. I'm
going to turn on the light.

MALLOY

But I thought vampires didn't like
light.

LOUIS

We love it. I only wanted to
prepare you.

Louis pulls the cord of the overhead naked light bulb.

LOUIS'S FACE

appears inhumanly white, eyes glittering. Inhuman or not
alive. The effect is subtle, beautiful and ghastly.

MALLOY

Good God!

He struggles to suppress fear and understand.

LOUIS

Don't be frightened. I want this
opportunity.

The light appears to go out by itself and suddenly Louis
is in the chair, dimly lighted by the nearby lamp and the
tape recorder has been turned on. The cassette is
turning.

MALLOY

How did you do that!

LOUIS

The same way you do it. A series
of simple gestures. Only I moved
too fast for you to see. I'm
flesh and blood. Only not human.

(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS (CONT'D)

I haven't been for two hundred years.

Malloy is speechless, frightened, yet enthralled. Spellbound.

LOUIS

What can I do to put you at ease? Shall we begin like David Copperfield? I am born, I grow up. Or shall we begin when I was born to darkness, as we call it. That's really where we should start, don't you think?

MALLOY

(baffled)

You're not lying to me, are you?

LOUIS

No. 1791 -- that's the year when it happened. I was twenty-four -- younger than you are now.

MALLOY

Yes.

LOUIS

But times were different then. I was a man at that age. The master of a large plantation just South of New Orleans...

DISSOLVE TO:

EXT. LOUISIANA - DAY (1791)

A disheveled Louis, hair in pigtail, in deep pocket frock coat, rides his horse through the fields of indigo, waving here and there to the African slaves at work.

He passes slave quarters and the distant colonial raised cottage mansion of Pointe du Lac.

CONTINUE V.O. as he speaks he approaches a small parish church and graveyard. He dismounts, approaches a rectangular Greek style above ground tomb. The stone is like a doorway.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS (V.O.)
I had only just lost my wife in
childbirth. She and the infant
had been buried less than half a
year.

Inscriptions on the high rectangular tomb show the names:

DIANNE DE POINTE DU LAC 1763 - 1791
INFANT JEAN MARIE 1791

Louis in mix of anger and sadness pushes away the vines already covering the head stone and stares bitterly at the inscription which he touches with his fingers. Takes a flask from his pocket, takes a heavy drink. He sits, exhausted, against the grave, as if close to his wife and child. Face tender and sad.

INT. DINING ROOM (POINTE DU LAC) - NIGHT

Table set with candelabra, gorgeous China.

Louis in soiled shirt and boots, sits at the head of the table, staring at a plate full of steaming food.

YVETTE, pretty Mulatto slave, pours his glass full of wine.

LOUIS (V.O.)
I had everything a man could ask
for. Yet a darkness had come that
would not lift.

YVETTE
Please, Michie, eat your supper.
Please. We pray for you every
day.

Louis doesn't move.

Yvette takes his linen napkin from the ring and tries to put it in his lap. He takes her wrist firmly. Rises from table.

LOUIS
(patiently)
I know, ma chere. I need time.

EXT. RIVERFRONT STREET (NEW ORLEANS)

of gunwale sidewalks and loud, crowded riverfront taverns full of ruffians.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Louis in ragged lace and dirty brocade coat walks drunkenly along the sidewalk. As he enters a crowded, smoky little tavern and blunders into a card game, flat-boat men and one FANCY-DRESSED GAMBLER eye him as a mark. He lays his money down on the table. They deal him in.

LOUIS (V.O.)

Perhaps if I'd had time, I would have come to my senses. Who can say? I might have married again. As it was, I courted death, taking every risk that I could.

As the men play cards two tavern waitresses approach -- TERESA and SUZANNE. Suzanne throws her arms around Louis, and exchanging glances with the Fancy-Dressed Gambler, puts a powder into a drink of whiskey which she pushes toward Louis, eyeing him stealthily. Teresa watches all and looks down at Louis' hand of cards.

PAN OVER tavern scene -- Indians, men of color, black African freedmen, sailors and wenches.

LESTAT, a hooded figure in the corner, smiles from beneath the shadow of his hood. Gleaming blue eyes.

CLOSE ON - LESTAT

He approaches the table as:

Louis lifts the glass of drugged whiskey. The hooded and cloaked figure of Lestat knocks it out of his hand, bumping into Suzanne and knocking Teresa roughly to one side.

Louis rises, drunk, outraged.

LOUIS

How dare you, monsieur.

Louis pulls out a pearl-handled pistol. Teresa clings to him. Others gasp and give way, though eager to see what will happen.

Lestat, face half-covered by the hood but eyes gleaming, backs away through the crowd, eyes riveted on Louis, smiling. The crowd closes indifferently.

Louis is slightly dazed by Lestat's eyes. Then shudders, loses interest, sits down and picks up his cards.

EXT. NEW ORLEANS STREET - COTTAGE - NIGHT

Louis and QUADROON PROSTITUTE emerge from the cottage, kissing fervently.

QUADROON PROSTITUTE
Don't leave me, Michie Louis.

Fancy-Dressed Gambler appears from shadows.

FANCY-DRESSED GAMBLER
First you call me a cheat, then
you try to steal my woman.

The Gambler spins Louis around and goes to hit him. Louis blocks punch, knocks Gambler into the dirt.

Quadroon Prostitute shouts warning to Louis as the Gambler draws his pistol.

LOUIS
Go ahead. Do it. I'm already
dead. Finish the task, so they
can sing the Requiem.

Louis shrugs.

Gambler rises slowly and warily holding the gun on Louis.

GAMBLER
The Oaks; tomorrow morning at
six.

Louis laughs and shakes his head, no. He turns his back.

CLOSE ON - LOUIS'S FACE

thoughtful distant, and behind him --

GAMBLER
Coward!

Louis staggers down the wood sidewalk. Quadroon Prostitute comes after him, embracing him, and he kisses her firmly and gently pushes her away. She pleads with him in French.

LOUIS (V.O.)
My invitation was open to anyone.
But it was a vampire that
accepted. I had never conceived
of such a thing.

Louis moves on into darkness among small colonial French buildings.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Rain falls. He looks up in it and lets it drench him. Over his shoulder, we see Lestat approach, hood still shadowing his face.

ANGLE ON LESTAT'S BLUE EYES

Lestat's hands clamp on Louis's shoulder and then Louis stiffens, cries out and freezes, as Lestat's teeth go into his neck.

Louis slips from Lestat's grasp, unconscious in the mud and rain.

INT. ROOM (SAN FRANCISCO)

Malloy and Louis facing each other.

MALLOY

That's how it happened?

LOUIS

No. That is how vampires drink blood. The Dark Gift of transformation requires a good deal more as you'll see. Besides, this vampire wanted something from me. He came back for it the following night.

INT. LAVISH FRENCH-FURNISHED BEDROOM AT POINT DU LAC (NEW ORLEANS)

Louis is delirious in four-poster bed, shrouded with mosquito netting. Female slave Yvette bathes his face with a rag. She is crying. Other slave women hover in shadows. Overseer, a Quadroon male, stands weeping in door.

Yvette puts out all candles save one by the bed.

LOUIS

My poor Yvette. What will become of you -- all of you -- if I die?

YVETTE

You won't die, Michie. We need you. You won't leave us here.

SAME SCENE - LATER

Louis alone.

Candlelight flickers on face of bisque virgin.

Louis tosses and turns, dreaming, murmuring incoherently. Then he opens his eyes.

Lestat, exquisitely dressed in French clothing, stands beside the bed smiling. In the light of the candle, we see that he is not human; skin too white; eyes too bright. It is more subtle than earlier electric light shot of Louis. Lestat looks amiable, even mischievous, but impossible -- an angel or a monster.

Louis rises, grabs for his pistol from the table and cocks it.

LOUIS

Who the hell are you? What are you doing in my house?

LESTAT

(looking around the
lavish bedroom)

And such a beautiful house. Yours is a beautiful life.

Louis takes aim and FIRES.

The BULLET passes through Lestat's slightly raised hand. It leaves a bloody wound. Lestat winces, studies the wound. It begins to heal as we watch.

Louis reaches for his sword, hanging over the end of the bed. He struggles to get up.

LESTAT

You're not afraid of anything, are you?

LOUIS

Why the hell should I be? I warn you again. Get out!

LESTAT

Are you going to put that sword through me, too? Ruin my beautiful clothes?

Louis rises up, jabs the rapier at Lestat who effortlessly knocks it from his hand. It "appears" across the room on the floor.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Louis slumps against the headboard, staring keenly at Lestat. He is in a rage.

LOUIS
(quietly and coldly)
If some voodoo priest sent you here, say so. If you're the devil, I'm all yours.

LESTAT
I don't believe in voodoo priests or the devil. Neither do you.

Lestat sits on the side of the bed, facing Louis.

LESTAT
But I do believe in eternal life.

Lestat holds up his bullet-wounded palm, and we see the very last healing as it smooths out and is whole again.

LOUIS
(coldly)
How was this done?

LESTAT
I love your courage. I even love your grief. You're no simple soul, are you, my friend?

Louis is bewildered. Feels pain. Is becoming spellbound.

Sound of SEA RISING.

LESTAT
What if I told you I could give you back your old passion for living, and that for those with courage, living can be for all time?

Sound of HEARTBEAT, DRUM IN TIME WITH IT...

DISSOLVE TO:

DARK SEA

An 18th century ship sailing with black ragged sails. Only two figures on the top deck, Lestat at the wheel and Louis, in his soiled night shirt watching him. In this sea are the ruins of buildings, temples, churches, seen dimly in the midst.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT (V.O.)

Vampires, that's what we are.
Creatures of darkness, only we see
more clearly in that darkness than
any mortal has ever seen!

Dead men and women float in the water. Louis is amazed. Dead woman and dead infant float by. A giant dead oak floats by. Lestat holds the wheel steady. Lestat points to the horizon of white clouds stacked high under the moon. The two speak together but we do not hear their words.

EXT. PARISH GRAVEYARD (LOUISIANA) - NIGHT

Louis and Lestat stand before the tall crypt of Louis's wife and baby. Sounds of WIND. Lestat leads Louis from the graveyard into a dreamlike swampland.

DREAM SEQUENCE

thickens as we see HAZY fragments suggesting possibility:

- A) Louis, beautifully-dressed, dancing with a woman.
- B) Louis and Lestat together riding horses fast through the night.

LAUGHTER, MUSIC, HEARTBEAT INTERMINGLE.

PAN OVER an audience of bejeweled and wigged spectators all clapping and cheering. Return to:

INT. LOUIS'S BEDROOM

Louis sits against the bedstead staring intently at Lestat.

Silence.

FOCUS ON LESTAT

seated on the bed.

Then:

LESTAT

You have to ask me for this. You
have to give your full consent,
do you hear?

(CONTINUED)

INT. TAVERN - LOUIS AND LESTAT

at a corner table are watching Suzanne as she re-enters.

 LOUIS
 (fearfully,
 confusedly)
 You mean now, with this knife?

He reveals the dagger inside his coat.

 LESTAT
 She's an evildoer, my friend.
 I've made it easy for you. Don't
 you see what she's up to? If you
 can kill her, the Dark Gift is
 yours.

Louis rises, uncertain, crazed, pushes through the crowded tavern, approaches Suzanne and seduces her out into the same alley.

EXT. ALLEYWAY

Louis stares in horror at the bloody knife in his hand as Suzanne falls back dead onto the ground.

Lestat appears over his shoulder, looking coldly at the dead woman. He puts his hand on Louis's shoulder.

 LOUIS
 What have I done?

 LESTAT
 (reassuring)
 It won't be this way when you're
 one of us.

Louis drops the dagger on the ground and moves away fast.

EXT. POINTE DU LAC

Louis on a horse dismounts and walks towards the steps leading up to the gallery. He is crazed with guilt. Suddenly, as he comes into light from lantern at foot of steps he sees --

LESTAT

sitting collected at the head of the steps.

LOUIS

backs up as Lestat rises and descends the steps so fluidly he hardly appears to move. Light from lantern illuminates Louis as:

LOUIS

You are the devil, aren't you?
That's who you are.

LESTAT

(gently)
I wish I were. But if I were,
what would I want with you?

LOUIS

I can't go through with this.

LESTAT

You're perfect for it. You're
bitter, and you're strong.

LOUIS

But why do you want me?

LESTAT

Because you're as strong as I
was... when I was alive. And
besides, I like you. I like your
conscience. You remind me of...
myself.

Louis takes out his flask and drinks. Fearlessly, drunk-
enly, he turns and heads slowly for the nearby swamp.

EXT. PARISH CEMETERY - GRAVES OF LOUIS'S WIFE AND BABY

Louis stops in front of the crypt. Leans his forehead
against the stone.

Lestat appears beside him, radiant, beautiful.

LESTAT

You really want to be with them?

LOUIS

Yes. I killed that tavern girl.
I deserve to die.

Lestat in quiet rage, raises his right fist and shatters
into large fragments the rectangular marble face stone,
revealing two coffins on the upper and lower shelf.
Insects swarm from opening.

(CONTINUED)

CONTINUED:

The upper coffin slides out, cracks open, revealing half-rotted body of a woman, holding an infant, no longer recognizable as individuals, a tangle of gruesome, rotted flesh, hair, eaten away lace, insects and worms crawling over it.

Louis gasps and bends closer taking in the full horror.

LESTAT

It's not your wife and child,
Louis. It's death. Just that
simple. Think and choose. It
happens to everyone. Except us.

Lestat stares at him, smiling, becoming a hazy dreamlike vision, and then hyperclear. He draws closer and closer. We hear the FLASK fall and BREAK ON paving STONES.

Louis is again spellbound. Sound of HEARTBEAT.

Lestate appears angelic in his radiance.

LESTAT (V.O.)

(patient and
persuasive)

We shall be this way, always.
Young as we are now. I'm so
lonely for a companion... But you
must ask. Do you want to or no?

Louis's senses are confused. He is entranced.

LOUIS

(tentative and then
sure)

Yes. Yes!

Lestat embraces Louis obscuring his face. HEARTBEAT grows LOUDER. DRUMBEAT comes, OUT OF SYNC, but almost together.

LOUIS'S POV

The moon, the clouds, the sky, and fragments of earlier visions, blurred figures are glimpsed, with earlier dream images. LAUGHTER and MUSIC rise and fall under the UNSYNCHRONIZED SLOWING BEAT of the HEART and the DRUM.

BACK TO SCENE

Lestat lets Louis fall down beside the broken crypt.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Lestat stands over him, once again radiant. Lestat speaks gently.

LESTAT

You may go now.

Lestat lifts his hand to his lips and blows Louis a kiss.

LOUIS

No! No, give it to me.

Lestat lifts his own right wrist to his teeth. Fangs slash his own flesh, blood falls. Louis rises to receive the first drops into his open mouth. Lestat gathers him up, as Louis clamps his hand on Lestat's arm and sucks from the wrist.

HEARTBEAT AND DRUMBEAT are SYNCHRONIZED and grow STRONGER and pick up speed.

Louis is released. Staggers.

VAMPIRE VISION

The world around him (and the look of the film) is transformed; the swamp, the CRY of the night BIRDS, the moon, the clouds, all reflect his heightened vision. He looks down in pity on the rotted woman and infant who appear to glitter and to be beautiful rather than repulsive. He closes the lid of the coffin, astonished at the ease of it. Then lifts the entire coffin and returns it to its slot in the crypt.

He turns and stares at Lestat whom he sees now with a vampire's vision. Lestat's eyes are brighter. His buttons are glimmering in the light.

Everything is clearer, brighter, containing more facets of light and color.

LESTAT

(lighthearted)

Stop staring at my buttons.

Didn't I tell you it was going to be fun? But we've work to do.

Lestat leads him into the swamp. Tiny CREATURES move or SING everywhere; leaves move as if growing before Louis's eyes. The water makes myriad OVERLAPPING sounds, and he can see deep into it, to the creatures swimming in the depths.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Louis stops, hand going around his waist as he feels a cramp of pain.

LESTAT
Your body's dying, pay no
attention. It will take twenty
minutes at most.

Louis is horrified, but the beauty of moon flowers and banana trees continues to distract him. The sky is violet, flooded with luminosity. Again he feels pain.

LESTAT
Come, you're going to feed now.

LOUIS
I want a woman.

Lestat laughs and the laughter echoes like bells in Louis's ears.

LESTAT
That doesn't matter anymore,
Louis. You'll see. Come...

LOUIS'S DAZZLED POV - SWAMP

Small high ground. Camp of runaway slaves. Several share a bottle of rum around the fire. Male slave rises, a gorgeous hunk of flesh in the firelight, simply beautiful (Razor Rudduck) and goes into swamp to relieve his bladder.

LESTAT (O.S.)
They're all beautiful now. Men,
women, the old, the young... simply
because they are alive.

BACK TO SCENE

Louis sees.

The slave comes nearer.

Louis pushes past Lestat. Lestat is surprised but amused and proud, and folds his arms to watch. Louis sees the tiny crucifix on a chain around the slave's neck. Stops. Lestat snatches the crucifix off the man and throws it away, urging Louis towards him.

SLAVE'S POV

Two gleaming white beings stand before him with devil's eyes.

BACK TO SCENE

As the slave tries to bolt, Louis embraces him easily then his teeth into the powerful neck. They are new fangs, he has to really bite into the victim, but he is ravenous to do it. Holds tight to the man as he drinks.

LOUIS'S POV

Trance as he drinks the blood. ECHO of Lestat's LAUGHTER as the swoon thickens. Distant firelight gets brighter and brighter.

INT. POINTE DU LAC - NIGHT

Main floor parlor and dining room with floorlength windows to porches on all sides. Building for all its high ceilings is crude. Furnishing is lavish Parisian Louis XVI.

Lestat plays the harpsichord rapidly and exuberantly... an improvisation on Bach as Louis -- skin whiter, eyes brighter -- wanders from room to room, dazzled by the candles, the light on the furniture, the petit point tapestry of the chairs, the draperies. Before a mirror he stops amazed to see his reflection. In the distance, over the MUSIC, Lestat laughs.

LESTAT

Yes, that's you, my handsome friend. And you'll look that way until the stars fall from heaven!

Louis draws closer to the mirror, and sees his small, now fully-developed fangs. He runs his tongue over them.

LESTAT

Those will make it easier next time to neatly puncture the flesh. We are well mannered immortals, always remember.

WILD MUSIC.

YVETTE

the mulatto slave, stands still in alarm on the porch gazing at Louis as he stares into the mirror.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Slowly Louis turns to her and is stupefied by her natural beauty.

The MUSIC gets LOUDER and more FRENZIED.

Louis moves out past the dazzled Yvette, along the --

EXT. GALLERY AND STAIRS TO GROUND

He moves out onto the grass and looks up at the stars. He begins to turn around. And suddenly he raises his hands to his lips and he roars. It's a long, horrified, grief-stricken roar. It DROWNS OUT the MUSIC.

INT. BASEMENT OF POINTE DU LAC

A brick walled storage room. Two coffins stand on the floor. Lestat, holding a lantern, closes and bolts the door. Then turns to see --

LOUIS

a full-fledged vampire of high gloss -- sitting on a bench staring at the coffin. Louis is stunned.

Lestat is apprehensive and protective of Louis. He approaches the nearest of the coffins and opens it. It is fitted with satin inside. Louis stares at it in shock. Then looks away sharply, staring at the lantern.

LESTAT

You must get into it. The sun can burn you to ashes.

LOUIS

But is it magical or merely a shelter?

LESTAT

It's the best shelter that you can have.

Louis rises, approaches the coffin, hands trembling as he peers into it.

LESTAT

Don't be afraid. In moments you'll sleep as soundly as ever you slept when you were living. You'll dream. And when you wake I'll be waiting for you, and so will all the world.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Louis looks for assurance at Lestat's beaming face. We can see the fear behind Lestat's smile. The uncertainty.

LOUIS

You told me something. Earlier.
You said that you didn't have a
choice. Was that true?

Lestat smiles bitterly and nods.

He points to the coffin.

CLOSE ON HIS HAND

pointing into the coffin.

LESTAT (O.S.)

Some night I'll tell you that
story, if you like. We have a lot
of time now to talk to each other.

Louis gracefully crawls into the coffin, fearful yet fascinated, and is suddenly lying on his back as the lid comes down with a bang. Total darkness. Sounds of his breathing, of his gasp. Of a whispered prayer:

LOUIS (O.S.)

Dear God.

EXT. NEW ORLEANS

A big lavish drinking place with a raised stage.

Italian actors in buffoonish costumes act crude commedia dell'arte on the stage.

Plantation owners in soiled brocade, lace, crooked wigs, some pretentious, some drunk, some merely young and happy, watch the show as tavern wenches move about.

CLOSE ON TERESA

entering. Looking about.

TERESA'S POV

Louis and Lestat at a small table watch the comedy. Lestat laughs uproariously at the antics of the actors, who trip or hit each other Punch and Judy style. Louis is quietly amused and amazed as much by the wine in his untouched glass, or the light on his boot. But he too watches the stage.

BACK TO SCENE

Teresa comes, offers the men two more drinks, even though their wine is untouched. Sits in Lestat's lap.

Lestat winks at Louis who is enthralled.

Teresa lifts the fresh glass to Lestat's lips as he flirts with her.

TERESA

Come on, mon cher. The best in the colony. Once you taste this, you never go to any other tavern again.

LESTAT

You think so, cherie? But what if that's not what I want to drink.

Lestat sinks his teeth into her neck as he looks playfully beyond her at Louis who is amazed and amused in spite of himself.

ANTICS ON STAGE

Laughter rocks the tavern.

Lestat slips the dying, dazed Teresa onto Louis's lap. Louis studies her but does not drink. Gently he puts her in the chair beside him, and folds her hands on the table. She appears drunk. He wants to laugh but is ashamed. No one notices. Lestat lays gold coins on the table, and touches Louis's knee.

LESTAT

Let's get out of here!

Delighting in their own mischievousness, they rush out.

EXT. STREET

Louis is suddenly distracted by the moon moving beyond the clouds. Distant MUSIC from a ball room. The breeze.

LESTAT

Come, let me show you a lovely game.

EXT. BALLROOM

Quadroon house of ill fame. Beautiful dark-skinned quadroons, octaroons, mulattresses are dancing with white men as a mulatto or quadroon orchestra plays.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Men and women dance minuet. But even more men and women merely cluster everywhere, talking and laughing and flirting. Drinking wine.

Lestat spies a pretty dark girl, neglected.

LOUIS
(in a whisper)
Have you ever been caught?

LESTAT
Of course not. It's so simple.
You almost feel sorry for them.
Now watch me. This is called the
Little Drink. You take it
whenever you wish.

Music rises and becomes faster as Lestat embraces dark girl, startling her with sudden kiss on the neck, his eyes closing for one minute, and then leaving her dazed before she even knows she's been bitten.

Lestat embraces a red-haired yellow-skinned girl, turning her in a wild embrace, and giving her the same "little bite." Then goes to an elderly quadroon, a chaperone, and flirting with her, takes "the little drink" from her.

Lestat backs up next to Louis. Lestat is dazed. There is a faint sheen of blood on his lips.

LESTAT
Oh, it takes skill, and restraint!
But it's worth it. It's fun.

Louis is suddenly drawn to a victim.

Toinette, a beautiful girl with cold eyes, who has been staring at him all this while. Very pale, very calculating, and very luscious.

Louis is dazed with hunger. Moves towards her, embraces her and leads her into --

ALCOVE

lighted by candles.

Louis kisses her lips and then sinks his teeth in her throat. The swoon takes him into the realm of light and music only.

Suddenly Lestat pulls him away.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Toinette lies against a chair, dead.

LESTAT
You need a little practice.

Louis stares at the body.

LESTAT
But never mind. She was a
merciless little schemer. The
town is thick with them.

Lestat leads Louis out into the night.

LOUIS
But how do you know? All I tasted
was... innocence.

LESTAT
From her thoughts. Couldn't you
read her thoughts?

Louis shakes his head.

LESTAT
You can't hear anything they're
thinking?

LOUIS
No. I hear no thoughts from
anyone.

Lestat considers, then shrugs. He throws his arm over
Louis's shoulder and they walk together.

LESTAT
The Dark Gift is different for
each of us. But one thing is
true of everyone. We become more
powerful as we go along. You'll
learn to pick the evil ones.

LOUIS
Yes, I see things in the faces of
men and women...

LESTAT
Oh, I'm not the right hand of God,
mind you. Nor the local constable
or judge. It's just that
evildoers are easier. And they
taste better.

EXT. GIANT OAK TREE BESIDE COLONIAL MANSION

Lestat leads Louis with preternatural ease up high into the tree, then onto the gallery of the mansion. They peer through glass doors into huge library.

LOUIS

You hoped I'd be better all this,
didn't you?

Lestat interested in the library inside.

LESTAT

I didn't know, to tell the truth.
And you're doing very well.

Lestat easily pries open the door and enters. A man dozes by the fire in a chair. Lestat moves all around him soundlessly, and smiles as he takes books: Tristram Shady, Robinson Crusoe, Moll Flanders. He tosses a volume of Byron to Louis, who catches it easily, wary of the sleeping man, who never stirs. They leave, the man still dozes.

INT. POINTE DU LAC - LOUIS'S PARLOR

Lestat sits paging through his new books.

LESTAT

Wonderful new novels from England.
Remember, you can move easily
around them without making a sound
that they can hear. Look, he
never even read any of these
books, he never cut the pages.

Louis follows Lestat out onto the gallery of Pointe Du Lac. They look out over the river.

LOUIS

But what are the rules? What is
it we can not do? What are we,
really?

Lestat looks at the river:

LESTAT

What in the world makes you think
there are any rules for anyone,
Louis? We're vampires, I've told
you. You must find your own way
on the Devil's Road, as I did.

EXT. STREET

Louis and Lestat argue as they hurry past riverfront taverns and lighted colonial houses.

LOUIS

But surely you must know something about the meaning of it all, you must know where we come from, why we...

Lestat in rage comes to a halt.

LESTAT

Why? Why should I know these things? Look.

He points into the tavern.

LESTAT

Does anybody in there know the answers? Go to the priest. Ask him!

LOUIS

But the vampire who made you. What happened. What did he tell you? There must be some purpose.

LESTAT

(laughs in spite of himself)

Purpose? Louis, what purpose was there to your life last week, or last month, or last year?

Lestat rushes along, impatient, hating this discussion.

LOUIS

I cursed God that he took my wife and my child from me. But I never doubted...

Loses conviction. Louis questions himself silently.

LESTAT

Shall I make up stories for you?

LOUIS

No. But you must have learnt something from the one who made you.

LESTAT

I learnt less than you've learnt from me. I wasn't given a choice, remember?

(CONTINUED)

CONTINUED:

He comes to a halt before a little theatre. Sounds of LAUGHTER, CATCALLS, CLAPPING from inside. Posters announce a Shakespearean play by English actors.

Lestat caught by the SOUND moves inside.

INT. SMALL WOODEN BUILDING

Smoky footlamps reveal crude Macbeth and Lady Macbeth arguing with each other. Crowd talks, eats, drinks, yells for more action. Actors ignore them.

CLOSE ON LESTAT

With Louis beside him.

LOUIS

How did it happen? Where?

EXT. WOODEN BUILDING

Lestat angrily shoves Louis back out into the night. Louis is vulnerable.

LESTAT

Listen, my beloved fledgling.
I'll say this once and once only.
I've no secrets to tell you. I've
never laid eyes on God or the
Devil. And pity the Devil if I
ever do. You have received from
me all I have to give!

Louis is wounded, but quiet. Lestat goes on more patiently.

LESTAT

The one who made me was mad.
That's what often happens to the
old ones. He'd lasted a few more
hundred years than most of them.
And he wanted an heir before he
burnt himself on his own pyre. He
left me there to witness it.
Newborn. There was no one there
to guide me as I've guided you.

Louis tries to accept this, bowing to Lestat's anger. Lestat walks on and Louis follows.

Lestat talks as we see:

ENGLISH STAGE

Macbeth and Lady Macbeth engaged in conversation.

LESTAT (V.O.)

You want to know how it happened?
I was an actor. Oh, nothing so
very great. Just the boulevards
in Paris, but if you'd come from
the provinces as I had, they
seemed splendid enough.

INT. BOULEVARD THEATRE (PARIS)

Lestat as a human (far less lustrous) plays Lelio in the Commedia. He bows and introduces himself to the audience. We can not make out his words, only that he is making them laugh. He pretends to be choking on the smoke from the footlamps. Then goes back into character. More laughter.

LESTAT (V.O.)

You might say he picked me for my
yellow hair. Or perhaps because
in my country youth, I'd been a
good hunter. And we must be good
hunters, we vampires. We must like
the hunt, or we can't survive.

CLOSE ON LESTAT

Transfixed on the stage.

HIS POV - MAGNUS

An old male vampire heavily cloaked, with a face almost like a skull, peering from the audience at Lestat.

LOUIS (V.O.)

So it's passed on, one to another,
century after century. And he
left you no secrets except that
fire can destroy you. And so can
the sun.

LESTAT (V.O.)

Jewels, that's what he gave me,
and a coffin such as you'll never
see in this damned wilderness.
And a tower, yes, and clothes.
He left me such fine clothes. We
are the secret, Louis. Maybe this
is all a secret. Maybe God
himself has forgotten we're all
here.

INT. POINT DU LAC - DINING ROOM - ANOTHER NIGHT

Louis XVI chairs, table, sideboard. Crystal glasses gleam on sideboard.

Louis sits at the table watching Lestat as Lestat paces.

LOUIS

What if we are wounded, a stake
driven through the heart, a bullet...

Lestat is vaguely amused.

LESTAT

We heal. You saw this for yourself
the night you aimed your pistol at
me. It may take time but we heal.
Only the destruction of our bodies
brings us to the finish. Crosses,
garlic, all that rubbish has no
power over us, naturally. We can
not turn to mist and pass through
keyholes. We are not magical
creatures, really, merely lucky
little devils, so to speak.

LOUIS

Preternatural.

LESTAT

(kindly)

Good word. Come with me. It's
been weeks since we've hunted
together. Let's go...

LOUIS

How long can I go without feeding?
One night? Two?

LESTAT

(impatient but kind)

You'll have to find that out for
yourself. Never let yourself
become so weak that you can't
feed. That's an endless living
death in itself.

Louis ponders.

LESTAT

Are you trying to tell me you
don't like it? Are you trying to
say that every time the blood
touches your tongue you don't
feel that pleasure.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS

You know I do. But I didn't see things clearly before. I didn't see them for what they are.

LESTAT

And now you know what life is and you have eternity to enjoy it.

LOUIS

I have eternity to destroy it.

LESTAT

Louis, there's nothing beyond your reach now. Stop grieving for yourself. And for your victims!

Louis does not respond.

LESTAT

Look, you need a little refreshment. Here, let me show you another little trick. Your trouble is you don't experiment enough on your own.

He picks up one of the crystal glasses, holds it to the light of the candelabra and then sets it before Louis. He turns, one eyebrow raised, listening, and then he darts too fast for us to see through the French door, curtains closing behind him.

Louis gasps as Lestat appears before the table, holding a long-tailed gray rat. The rat appears paralyzed, as Lestat tears open its throat with his own teeth, and lets the rat's blood gush into the crystal glass. Lestat begins a low, helpless laugh. Absently he lays the rat to the side on the lace tablecloth.

Louis is impressed in spite of himself. Smiles, shakes his head. Lestat hands the glass to Louis. Louis drinks the blood, and stares at it in surprise.

LESTAT

I know. It gets cold so fast.

LOUIS

We can live from this, the blood of animals?

Lestat shrugs.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT

I wouldn't call it living. I'd call it surviving. And you may have to do, now and then. You'd better know the trick if ever you find yourself for a month on a ship at sea, unless you mean to slay all the passengers and the crew.

Louis downs all the blood in the glass. His eyes are suddenly bloodshot. He wipes his mouth.

He stares at the body of the rat.

Rat is soft and beautiful to behold. Very delicate little hands and feet; lovely eyes.

LESTAT

It doesn't disgust you, does it?

Lestat strokes the belly of the dead rat, studying it, smiling.

LESTAT

There's nothing in the world now that doesn't hold some...

LOUIS

... fascination.

LESTAT

Yes. And I'm restless. I don't want to spend another evening here. There's an opera in New Orleans tonight. A real true French opera.

LOUIS

But we can live on animals. We can live without taking human life.

LESTAT

Yes, I suppose we can. But how long do you think you can resist mortals? Give it a try.

LOUIS

I can't take blood from mortals without killing. You know that.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT

(imploring)

But don't you see, it's the death you want, as surely as the blood. It's the life that flows with it when you drink.

LOUIS

My God. I know. I do see. I know. I know.

LESTAT

(patient but
frightened)

I won't stay here engaging in this sophomoric prattle. You have all of them out waiting for you. Take the evildoers if you must. Mon dieu, are there not hundreds in this miserable little place? And what a paradise they make for us, Louis, with their dancing and drinking till dawn?

LOUIS

Wasn't it that way in Paris? Why did you come here?

Lestat laughs beguilingly as he rises.

LESTAT

In Paris, a vampire has to be clever for many reasons. Here, all one needs is a pair of fangs.

He becomes frustrated at Louis, snatches his cloak and tricorne hat from the chair and turns to go. Louis says nothing.

Lestat, stubborn and conflicted, leaves.

Sound of LESTAT'S SINGING an Aria in Italian as he leaves. Then sound of the HORSE RIDING AWAY.

Yvette, the slave woman enters.

YVETTE

Michi Louis? You don't want any supper?

Louis stares at the glass with its thin residue of blood. He laughs soundlessly.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS

No, ma cher. I need nothing now.
Is all well at Pointe du Lac
tonight?

Yvette draws closer. Light reveals her beauty.

YVETTE

We worry about you, master. When
do you ride the fields? How long
is it since you've been to the
slave quarters? Have you seen the
new baby born to Charlotte? Why
do you let the overseer whip so
many so often? Always before you
looked after us.

Louis listens, but in spite of himself he is getting
hungry. Yvette looks more and more succulent. Throat
long and slender. Skin gorgeous.

LOUIS

(dazed monotone)

Leave me alone now, Yvette. Go
out.

YVETTE

I will not go unless you listen to
me. Send away this new friend of
yours. This Monsieur de Lioncourt.
The slaves are frightened of him.
They are frightened of you.

LOUIS' POV

She approaches the table, skin gleaming, but her voice is
no longer audible, only her beating heart. As she places
her hands on the table to lean forward, she sees the dead
rat lying on the tablecloth.

BACK TO SCENE

Louis' hunger crests.

Yvette, staring at the rat and then at Louis, starts to
scream. He upsets the wine glass as he rises and clamps
his hand over her mouth.

The GLASS rolls to the floor and BREAKS.

In horror, he realizes he has accidentally broken her
neck. He stares at her dead eyes, and he is
griefstricken.

(CONTINUED)

CONTINUED:

For one moment he is tempted to drink her blood, then horrified by the incestuous and monstrous idea. He cradles her as he would a precious friend, overcome with grief.

LOUIS

Yvette, my poor faithful Yvette.

EXT. SWAMP - NIGHT

Louis watches the body of Yvette sink deep into the muck. He is utterly dejected. He hears SOUNDS, turns, sees slaves at a distance spying on him.

He walks back to:

EXT. SLAVE QUARTERS

A row of brightly lighted little pitched roof bungalows. Not turning his head he walks past the slaves in the darkness of the porches as all greet him softly with a Bonsoir, Michie. He makes no answer. He stands looking at:

MANSION OF POINTE DU LAC

The rich house with all candelabra and chandeliers lighted, all windows open. He stands rapt by the vision. Behind him slaves gather, uneasy, whispering.

Suddenly galvanized, Louis rushes up the stairs, snatches up the candelabra and sets fire to the drapes. He goes from window to window doing it.

SLAVES' POV - MASTER

setting fire to the house.

BACK TO SCENE

They rush up the stairs, with shouts of "Stop him, he's mad."

INT. BEDROOM

Louis stands surrounded by flames, ready to be consumed. The night is full of SHOUTS and SCREAMS and the plantation BELL CLANGING. GLASS BREAKS. Louis turns to see --

(CONTINUED)

CONTINUED:

Lestat stepping through the broken window. Louis squints as he looks beyond at the paling sky.

LESTAT

You fool, what have you done?

LOUIS

It's almost sunrise. You promised me that the sun or the fire could kill me! Now leave me, save yourself.

Lestat pulls Louis' left arm around his shoulder, as if hefting a drunken companion. Carrying Louis, he rushes out on the porch and leaps over the railing to the ground.

He climbs on his horse, lifting Louis before him. Louis covers his eyes as the barest light of morning fills the sky. He slumps forward over the horse's neck.

Slaves rush towards them, but Lestat drives them back effortlessly with several swipes of his riding crop and rides out the road and out the gates. The sky is violet with the coming dawn.

EXT. LARGE GRAVEYARD

With many large crypts. Louis, now unable to uncover his face, is being carried over Lestat's shoulder.

LOUIS'S POV

Passing crypts, light coming in orange flashes. Sound of RUSTED HINGES. Then darkness.

INT. CRYPT

Louis is flung down on the floor of a large crypt. Lestat fits the iron door back into place and secures it. The gleaming burning light is gone.

LOUIS

Where are we?

LESTAT

Where do you think, Louis? We're in a nice filthy cemetery. Does this make you happy? Is this fitting and proper enough?

Louis laughs softly.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS

We belong in hell.

LESTAT

And what if there is no hell, or they don't want us there? Ever think about that?

Lestat lies down in the shadows beside him.

LESTAT

(defeated)

Never mind, don't answer. Sometimes this is close enough to hell as it is.

INT. INN (NEW ORLEANS)

Lavish little supper chamber with coffered bed, fancy French furniture. Open window to rooftops of colonial city.

Louis is in fresh clothes and sits calmly in a chair. Lestat before the mirror fusses with his lace collar.

LOUIS

Why did you bother to save me? You can make another. Someone better than me.

LESTAT

You're too strong. That's your trouble. You feel too deeply. You see too much.

LOUIS

You spoke of old ones, you said in time they went mad. Is that what will happen to you and to me?

LESTAT

Some do, some don't. There are legends of those who've lived for a millennia. Why can't we live for eternity. We have the chance!

Lestat pauses, perplexed, plunged into thought.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS

I'm leaving you. I've disappointed you, Lestat. And there's no reason for me to remain. You have no need of me. You never did.

Lestat looks sad.

LESTAT

(compassionately)

And where are you going? You think you'll find others in the New World? Or will you attempt the voyage to Europe? Suppose the ship sinks, Louis, and you and your coffin are plunged to the bottom of the sea. You won't die, you know. You'll lie there, struggling forever. And you'll have forever to realize all your questions were in vain.

Louis rises and moves to the door.

LOUIS

I'm sorry I've failed you. I told you I wanted it, and I was wrong. I'm going. Where, how -- I don't know the answers. I'll live from the blood of animals, I swear it. I shall never take another human life again. And I'll search... for what I can't say...

Lestat shakes his head, trying to suppress his dismissal of this. He is losing Louis and afraid.

LOUIS

There's nothing more you can teach me, you've said so yourself.

LESTAT

And you think there are others who can teach you things? That you'll find them? You don't understand about the others. They're lone predators, jealous of their territory. They'll see you coming. You'll be a mark.

LOUIS

All of us lost... lone wolves.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT

Now that is the truth. And all we have is the companionship we can give each other. That's all anyone has, Louis. Go out, walk the city streets, peer through the windows at the couples in their beds.

Lestat takes Louis by the shoulders and tries to get him to listen. He hovers like an angel whispering in Louis' ear.

LESTAT

It's part of our nature to meditate, to seek, to see through ... to understand.

Louis tries to remain resolute. Does not reply.

LESTAT

We are creatures of the earth, my friend. And yes, like a thousand other species we kill so we may live. This world is a savage garden. We're no different from other beasts of prey.

Louis looks at Lestat. Sincerely:

LOUIS

Adieu, Lestat. I'm sorry.

LESTAT

In the old world, they called it the dark gift, Louis. And I gave it to you.

LOUIS

I know. Forgive me. It was all an error, a tragic error from the start.

EXT. STREET (NEW ORLEANS) - NIGHT

Deserted narrow muddy streets of small, pitched roof bungalow cottages. Louis walks alone, seeing things in a daze.

He sees a white X marked on an empty house.

A MAN with a lantern lifts it as he passes.

(CONTINUED)

CONTINUED:

MAN

Don't go that way, monsieur. It's the plague, monsieur. Go back the way you come.

Louis smiles at those words, repeating them softly.

LOUIS

... the way I came.

He walks on. More houses marked with X's. MOANS and CRYING come from the houses. Sometimes only the sound of someone GASPING for BREATH.

A black cat darts past Louis. Crazed with hunger, he stares at it, watches it speed away. He trembles. He walks on.

A CHILD'S CRYING becomes LOUDER and LOUDER. Gradually, we realize it's a child of perhaps six, crying in exhaustion and fear. It is coming from a dark house.

Louis pauses before the house. The child is sobbing.

CLAUDIA (CHILD) (O.S)

'Mama, please, wake up. Mama, I'm frightened, please...

LOUIS' POV

CLAUDIA, in a ragged little gown tugs at the dead body of her mother, crying softly and wearily.

CLOSE ON the dead mother. Her eyes are being eaten away by ants.

BACK TO SCENE

Louis gasps in horror.

Claudia turns. She is a radiant doll or angel as she stretches out her hands to Louis.

CLAUDIA

Monsieur, please, help us. We have to get to the ship. My papa's waiting for us. Please, monsieur, help me. Wake Mamma, please.

Louis stares past her at the dead mother.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Instinctively, he gathers the child to him, protectively, looking back at the spectacle of the mother's face swarming with ants.

Claudia chokes and sobs against his shoulder.

He turns her face upward looking at her, stricken with pity, and then the hunger glazes his eyes. Her crying becomes louder yet ever more distant, and we see only her beauty, her cheek, her throat.

Louis closes his eyes, hand touching her throat, and slowly he bends to kiss it, and then we see his fangs for one instant as he eases them into the flesh.

The CRYING DIES away as Louis goes into the swoon. Gradually another sound replaces it.

LESTAT'S LAUGHTER, GROWING LOUDER AND LOUDER and more distinct.

Suddenly, Louis breaks away, caught redhanded, the child in his arms. He sees Lestat laughing in the doorway, pointing at him, slapping his knee, and laughing again.

LESTAT

Ah, my philosopher, my martyr.
'Never take a human life again.'
Well, really, you must admit it's
terribly funny. Or is it merely
touching? I'm not sure.

Louis stares down at the unconscious Claudia in horror, then lets her slip gently into a chair. Shamefully he wipes at his mouth, sees the streak of blood on the back of his hand, and the tiny wounds on her throat.

Lestat rushes past him. He snatches up the dead mother from the bed, and begins to dance with her in great circles, humming and talking. Her head falls back. Black water flows from her mouth.

LESTAT

Well, let's make a party of it
shall we? The child's still alive,
Louis. Look at her, you've left
some life in her, and some blood
too.

Louis flees into the street.

Lestat runs behind him.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Men with cart of corpses pass by, peering into each house.

LESTAT
Come back, Louis. Come back. It's
only your vampire nature.

Louis runs. Lestat follows taunting him.

LESTAT
Louis, do you want me to go back
for her?

Louis scales a wall and runs from rooftop to rooftop,
Lestat following him easily, dancing alongside of him.

LESTAT
Oh, come on, it's not so very
shameful! She'd have died of the
plague if you hadn't taken her.
Oh, Merciful Death, how you do
love your precious guilt.

Louis turns on Lestat and attacks him with all his
strength. They fight, Louis again and again assaulting
bravely, Lestat easily blocking the blows.

Finally Lestat's hand rises.

BLACKNESS.

INT. INN

Window open to the setting sun. Night comes over the
city.

A maid enters, puts a lighted candle on the table.

Full darkness outside.

CUT TO:

LESTAT AND LOUIS

seated by the candle. Lestat is talking.

LESTAT
What can I tell you? How can I
make you understand?

LOUIS
Talk to me. Where did you come
from? How did it happen with you?

DISSOLVE TO:

EXT. LESTAT'S CASTLE IN AUVERGNE (FRANCE 18TH CENTURY)

Snow storm.

LESTAT (V.O.)

We were country lords. Proud,
penniless, the old order who never
went to Paris to wait hand and foot
upon the king. If I didn't hunt, we
starved in our ancestral castle.

INT. GREAT HALL

Three tradesmen from the village stand with platters of
hot food before --

Lestat, a crudely dressed Robin Hood style lord, dappled
with snow, walks in with two slain wild rabbits over his
shoulder. Stops, sees the laden table, and acknowledges
the tradesmen with a bow.

LESTAT (V.O.)

(bitterly)

Unless the villagers fed us,
bringing their gifts of roast pig
and wine, as if they were tributes
and not charity to keep us alive.

CLOSE ON GABRIELLE

at nearby hearth in much mended and faded finery. Pale,
obviously ill.

Lestat approaches her, lays down the game, and then
kisses her on the mouth.

Lestat and GABRIELLE gesture for the tradesmen to place
the food on the table, and we see --

LESTAT'S FATHER

blind, dignified, seated at the table, making a grandiose
gesture of acceptance as the villagers back away. Two
brothers also watch stiffly and uncomfortably, giving the
villagers nods of thanks.

Lestat leaves with the villagers, talking together,
escorting them to the doors. They talk.

LESTAT (V.O.)

And when a pack of wolves began
terrifying the villagers, it was
I who had to hunt and kill them.
I was the only one left who could
sit a horse, the only Lord who
could hunt our ancestral lands.

CLOSE ON BLIND FATHER

groping for cup of wine. Two brothers begin to dine as well.

EXT. SNOW-COVERED VALLEY

Lestat, in crude garments, with crude weapons -- flail, old broad sword, musket in its belt, flintlock rifle -- rides his mare through the deep snow. Behind him plod two giant mastiffs with spiked collars.

LESTAT

(singing)

Come out, brother wolf. I'm
waiting. I'm waiting for you all.

Whistles as he rides on, enjoying wind and blue sky.

Two wolves appear, rushing from the dark woods towards him.

Lestat is galvanized, takes aim with FLINTLOCK RIFLE and brings one down as the other charges and kills one dog.

Lestat has no time to reload. He aims the MUSKET, wounds the wolf, but the dog is dead. Then to his horror --

Three more wolves suddenly come running from far ahead.

LESTAT (V.O.)

It was an ambush. They are such
clever animals. And I should have
known. I'd hunted them before.

Lestat fights at the wolves with his sword, killing a third, as the other one attacks and kills his other dog. The wounded wolf and the last of the five come back, charging him, striking his horse, and wounding the horse's hind quarters so that it falls.

Lestat slips out of the saddle. He grabs the flail from his belt. He strikes the wounded wolf and kills it. The last wolf, very canny, merely watches him.

Lestat looks at the nearby forest. It's too far. The branches are too high. Nevertheless he backs towards it, staring down the wolf who begins to pace.

Lestat turns and starts to run. The wolf chases.

Lestat pivots and rams the sword right through the wolf's throat. In exhaustion he collapses, arm over the warm body of the wolf, staring back at...

(CONTINUED)

CONTINUED:

His HORSE emitting terrible WHINNIES as it tries to stand up but cannot.

LESTAT (V.O.)

How did I slain the entire pack?
Another man might have lost his
life then. It seemed the greatest
victory, but afterwards it came
to mean so much more.

Lestat reloads his MUSKET and executes his horse.
Bitter. Heartbroken.

INT. GREAT HALL

with table and fire.

Lestat and Gabrielle greet THREE VILLAGERS. Villagers
present Lestat with beautiful red velvet cloak lined with
wolf fur.

VILLAGER #1

From the wolves, my lord, those
you slew with your own hand.

LESTAT

Thank you, Antoine, thank you all.

Lestat turns, sees four villagers filling the table with
meat and drink.

As villagers leave, Lestat slumps into a huge medieval
style chair by the fire.

Gabrielle comes to him. He rises, but she bids him to
stay seated and she sits on the broad arm of the chair.
He is alarmed at her pale appearance. He goes to kiss
her. She pushes him away.

GABRIELLE

Listen to me, my youngest and my
dearest. Listen well. I know
why you don't leave here...

LESTAT

(resigned)

I'd never leave you, Mother.
Don't talk of such a thing.

She takes gold from her pockets. Lestat is shocked at
the sight of so many real gold coins.

(CONTINUED)

CONTINUED:

GABRIELLE

This is all I have left of my family's money. You're to take it, do you hear me? You're to go to Paris and make your fortune.

Lestat tries to protest.

GABRIELLE

(forcefully)

Lestat, I'm dying. I can't live through another winter. Now you must do this for me. Go to Paris so that I know you are happy and away from here as my eyes close.

Again, Lestat tries to protest. Gabrielle looks almost cruel.

GABRIELLE

Give me this gift, my son. For my sake, leave tonight.

LESTAT (V.O.)

I could hardly bear to leave her. But I couldn't deny her either. That she knew.

Gabrielle kisses him, slightly intimate for mother and son, but very full of love.

RETURN TO INN

Lestat talking to Louis who is rapt.

LESTAT

It was the boulevard theatres I went to. I loved them. No decent lord would have ever acted upon a stage but what did that matter to me? Thanks to my mother I was free.

INT. RENAUD'S THEATRE

Lestat in the red cloak with its wolf lining, cavorts before the audience as the younger lover in the play. He winks as he chases the beautiful heroine. A buffoonish old man with a fake nose suddenly blusters between them, grabbing the heroine, who takes one look at him and flees into Lestat's arms.

Roars of laughter from the audience.

CLOSE ON LESTAT'S FACE

as he sees in the audience, third row:

MAGNUS

A skull-like visage with dark, gleaming eyes, watching him from beneath a dark hood of black velvet.

LESTAT

in a trance senses danger.

SOUNDS OF AUDIENCE GROW FAINT.

CLOSE ON MAGNUS

MAGNUS (V.O.)
Wolf killer.

SOUNDS OF THEATRE GROW FAINTER. Magnus smiles.

LESTAT

breaks into a sweat.

LOUIS (V.O.)
He could read minds as you could.

LESTAT (V.O.)
Oh, yes!

INT. ATTIC ROOM (PARIS) - NIGHT

Lestat and two actresses and actors sleep on pallets on the floor. Snow falls outside. Lestat wakes, shivering, hearing.

MAGNUS (V.O.)
Wolf killer.

The WINDOW SHATTERS. Lestat is dragged by a hooded figure out of the bed, out of the window and up into the swirling snow. He fights like mad, even biting at the white hand that holds him. We hear Magnus's LAUGHTER. The HOWLING STORM.

INT. TOWER ROOM - FUNERAL PYRE

Lestat newly made a vampire with blood on his lips watches in terror as Magnus, leaping about like a spider monkey, sets fire to the pyre and then ascends.

LOUIS (V.O.)

He told you nothing.

LESTAT (V.O.)

Only where I might find my coffin, and how I must find it. And that he'd left me the tower and all his wealth.

LOUIS (V.O.)

He thought you were strong.

Lestat wanders through the dungeon of the tower. Comes to a cell where he sees something which horrifies him.

LESTAT (V.O.)

And I was strong. I'd fought him through every step of it. That must have been why he had let me live. Because there had been others, lots of others whom he had chosen and then allowed to die.

Lestat grabs the bars of the cell, staring at what's inside.

CLOSE ON GREAT HEAP OF BODIES OF YOUNG BLOND-HAIRED MEN

Some long dead, some recently dead. All resemble Lestat. All have his height, coloring, even similar garments. And the most recent corpse, swarming with flies, has blue eyes!

Lestat backs up, doubled over with nausea and vomits a stream of blood onto the stones. Stunned, he stares at the blood and instinctively, arches his back and reaches down and laps it back up with his tongue.

Realizing what he is doing, he rises, slamming back into the bars, against the corpses and then he lets out a roar. It is like the roar we have already heard from Louis in the swamp. It echoes throughout the dungeon and the tower.

EXT. BOULEVARDS (PARIS)

Lestat, a vampire, beautifully dressed in brocade and lace, walks through the crowds of jugglers, vendors, ladies of the street, city strollers and stops at Renaud's Theatre. He watches from a distance, as the crowds go in.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT (V.O.)

Of course I learned how to hunt instinctively. That was nothing. But as for the rest, I was as confused as you ever were. I didn't dare return to my mortal companions. To Gabrielle, my mother. I sent vague letters describing my turn of fortune, and all the money she could possibly desire. I thought I'd never lay eyes upon her again.

Lestat turns away from the theatre and goes through the crowd.

LESTAT (V.O.)

All around me, I could hear the thoughts of mortals. I always have been able to hear them. It's like a chorus of whispers. And in the midst of that chorus, I was alone. Until one night, I heard the voice of a different soul, a monster like myself.

EXT. PLACE DE GREVE

Lestat stops, listening, wary. A shadowy shape rushes away from the facade of Notre Dame.

LESTAT (V.O.)

Soon, I heard them often. They were following me. I could feel their hatred, and when I glimpsed them, I saw ragged, filthy little goblins. Why, they reeked of the dirt of the grave!

EXT. DOORS OF NOTRE DAME (PARIS)

Lestat rushes toward them as a little band of ragged vampires in rags hurries silently after him. He sees them up on the roofs. He rushes into the:

CHURCH

He peers back out at them with curiosity and contempt. Three little vampires hang out in the shadows trying to keep an eye on him.

(CONTINUED)

CONTINUED:

A man passes before the cathedral with a lantern and the three vampires run cowering from the light.

LESTAT (V.O.)

It was very easy to elude them. All I had to do was seek shelter of a church. They were afraid to go into them! They ran from crosses. They ran from the light.

RETURN TO:

INN (NEW ORLEANS)

Louis listens rapt, as Lestat talks, walking back and forth.

LESTAT

I soon realized they lived in the cemetery of Les Innocents. It's long gone, that place. But in those days it was in the heart of Paris.

EXT. LES INNOCENTS CEMETERY

Gigantic place full of many crypts. Three vampires dart through the darkness and disappear through a crypt door.

LESTAT (V.O.)

They inhabited the catacombs beneath the cemetery. And they believed the cross could hurt them, that holy water would burn them, they believed it, do you understand?

LOUIS (V.O.)

Yes, I can understand it.

RETURN TO:

INN (NEW ORLEANS)

Lestat talking to Louis.

LESTAT

All that superstition. And I, the orphan was breaking all their rules, because I didn't know there were any rules at all.

RETURN TO:

INT. BALLROOM TUIELIERES (PARIS)

Lestat in dim light dances with a mortal woman.

LESTAT (V.O.)

What was it they later accused me of? Ah, yes, walking in the places of light. I didn't serve the devil properly as they saw it. I tempted the fiend to drag me down into hell for my sins. And of course, there was another thing. I'd made a companion soon after. And broken more of their rules when I'd done that.

EXT. ILE ST. LOUIS

Lestat on horseback rides over bridge behind Notre Dame and stops before a mansion, anxious, looking up at a lighted window.

LOUIS (V.O.)

A companion! Where is this being now?

RETURN TO:

INN

Lestat smiling sadly at Louis. Louis studies him, curious yet patient.

LESTAT

If only I knew.

RETURN TO:

ILE ST. LOUIS

Lestat dismounts, enters:

INT. MANSION

He rushes past attendants up stairs.

LESTAT (V.O.)

As I told you, my mother was dying when I left her. That journey to Paris was the hardest thing I'd ever done.

(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT (CONT'D)

Yet with the wealth I showered upon her -- the wealth Magnus had given me -- she accomplished the one thing I never expected. She made the journey to Paris to see her son for the last time.

Lestat stops before a bedroom door.

A NURSE emerges gesturing for him to be quiet.

NURSE

Madame is very ill. Yet she is dressed and waiting to see you. All day we've waited for you! Do you think death waits on every spoilt young lord?

Lestat is anguished. Slowly he goes into the room. He stands in the shadows. In the light of a candle, we see:

Gabrielle, his mother, pale and very sick obviously, yet beautifully dressed and seated in a gilded armchair by the big heavily-draped bed. She is almost too weak to rise.

GABRIELLE

Lestat, oh, my darling... Come into the light where I can see you.

Lestat remains in the shadows.

LESTAT

Put out the candle, Mother. I was a pauper when last you saw me. I might dazzle you now.

GABRIELLE

So were we all, my darling, before your good fortune. It is you I came to see. Not your fine clothes.

LESTAT

Put out the candle, Mother.

She pinches out the candle. Only light comes through high window.

GABRIELLE

Please, come to me. Let me take you in my arms.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Lestat draws nearer, trancelike.

LESTAT (V.O.)

How could I tell her? How could I explain I wasn't her son anymore, that this is what I'd become? You know what you see with your vampire eyes. Imagine the sight of her to me with my new vision. She was dying. She could not have lived another week, perhaps not another night. And her thoughts, I could hear them. She was afraid of dying! That's why she'd come to me. She'd thought it would be easier with me there!

Lestat in anguish draws nearer. Gabrielle struggles to her feet, eyes full of tears and reaches out. As she touches him, she realizes he's not human anymore. She falls back, losing her balance, grabbing for the bedpost. Lestat stares at her sadly.

LESTAT (V.O.)

Countless mortals I'd deceived in the ballrooms and the theatres, in the boulevards and the cafes. But I could not deceive her. She knew the moment that she touched my skin. What could I do but explain to her silently, making her see it in images, that I hadn't chosen it, that it had been done to me, against my will.

CASCADE OF IMAGES

- A) Magnus
- B) The Towers
- C) Jewels
- D) Lestat drinking blood from a mortal in an alleyway.

BACK TO SCENE

Gabrielle moves trancelike toward Lestat. Though his lips don't move, we hear his whisper.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT

I hide nothing from you, not my ignorance, not my fear, not the simple terror that if I try I might fail. I do not even know that it is mine to give more than once, or what is the price of giving it, but I will risk this for you, and we will discover it together.

GABRIELLE

Take me. Bring me with you! Do it!

Gabrielle opens her arms just as she is about to fall from weakness. Lestat enfolds her in his arms, lovingly, sinks his teeth into her throat and enters a swoon. They embrace tightly. As she weakens he wakes her and slashing his own throat with his fingernail puts her lips to it and she begins to suck his blood. Again, he closes his lips on her wound. They make a cycle, each drawing blood from the other. Sound of HEARTBEAT. Sound of DRUM.

Gabrielle steps back, wiping the blood from her lips, transformed.

EXT. ROOFTOPS

Gabrielle and Lestat hurry over the roofs together. They drop down on the top of a passing coach, laughing, holding tight to each other.

EXT. HOTEL PARTICULEIR (PARIS) - NIGHT

Gabrielle is dressed as a man now, standing over a corpse from which she took the clothes. She ties her hair in a long pigtail with the dead man's ribbon and taking Lestat by the arm they walk off together.

GABRIELLE

Now, don't look so heartbroken. There's no reason for me to wear skirts any longer.

Lestat reaches for her long hair.

LESTAT

Just... don't cut your hair, Mother. Do that for me, don't cut your hair.

(CONTINUED)

CONTINUED:

GABRIELLE

Gabrielle now, Lestat. Let go of that word, Mother. Let it go with the mortal coil. And if the hair means so much to you, very well.

Gabrielle kisses him. They walk off together, arm in arm.

BACK TO:

INN (NEW ORLEANS) - LESTAT

He smiles sadly at the amazed Louis.

LESTAT

Yes, my mother. I am such a devil. If you were I, would you have let her die?

LOUIS

I don't know. But she was the strong companion you needed, that much is plain.

LESTAT

You think so? But how this angered the ragged coven beneath Les Innocents! I had broken the rule of all rules. Being a bastard was one thing. Making another of one's own mother, why, you'd think I'd trampled on the Sacred Host itself.

INT. LES INNOCENTS

The ragged coven of twelve vampires surround Lestat and Gabrielle. Gabrielle is in her male garb with her hair in a braid. The vampires hold torches with which they taunt the pair. Gabrielle clings to Lestat but she is as grimly angry as he is.

ARMAND, a boy with an angel's face and auburn curling hair appears. He points a denouncing finger at Lestat.

LESTAT

What devil do you serve? Where is he? Who says that you cannot go into the cathedral of Notre Dame, if you want to? That you must live here in filth among the old bones!

(CONTINUED)

CONTINUED:

ARMAND

(gently, sadly)
Blasphemer. We are the devil's
children.

LESTAT

You're a pack of fools.

Suddenly he remembers something. He drags a jeweled rosary out of his pockets. The vampires gasp and back away.

GABRIELLE

Look, he took it from one of his
victims. He's stolen a hundred.
The cross has no power.

She snatches the rosary from Lestat and dangles the cross in the light of the torches.

GABRIELLE

These are but superstitions. You
are as deluded as mortals. More
deluded. Who in the Paris above
you believes in God as you
believe?

CLOSE ON ARMAND'S STRICKEN FACE

as the argument continues. Armand is being mentally and spiritually destroyed.

LESTAT (V.O.)

Don't you see? I was the first
one among them to discover that
these old curses didn't matter.
A bunch of monks and nuns, that's
what they were, Satan's
mendicants. And it was all
nonsense.

LOUIS (V.O.)

But had they all believed it?
Every one?

LESTAT (V.O.)

No. Their leader, Armand. The
Botticelli angel with the dark
red hair. Oh, how deceptive was
that innocent face! He had been
taught it.

(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT (V.O.) (CONT'D)

And he had believed in it, which was far worse than believing it. That's why he had always ordered the destruction of any heretic or rogue outside the coven.

Armand steps forward, obviously issuing judgment. Gabrielle draws close to Lestat as the torches ring them.

Lestat in desperation looks at ELENI, a ragged, half-naked vampire woman who comes at him with a torch.

LESTAT

And you, ma cherie, what has the devil done for you of late, that you should serve him so devotedly? Ah, but you'd look so pretty if only you'd let me fit you in a proper dress.

Eleni is startled, lowers the torch. Others cry

"Burn them."

Lestat turns to a tall boy of twenty or so -- Laurent.

LESTAT

And you? How many years have you endured the smell of death in your nostrils? Wouldn't you like to walk with me for an hour along the boulevard? Perhaps sit for a while among mortals in a warm cafe?

Lestat turns this way and that. The vampires are losing their nerve. They turn to Armand.

LESTAT

Why, some of you are cold! We need never be cold. Why have you no hearth here?

Armand does nothing. He appears brokenhearted, sad. As we CLOSE ON him, he turns his back slowly on the proceedings. Eleni throws aside the torch.

ELENI

You can take me into the cathedral?

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT

Yes, once you're bathed and properly attired. I could take you to Versailles.

Whispers, murmurs from the confused vampires.

GABRIELLE

Come with us, all of you. We'll show you. The lights of the night have no power. By day, we must sleep in the dark of course, but once the sun sets, we are free to hunt and do as we please.

The vampires degenerate into loud quarreling.

Suddenly Lestat seizes the torch from Laurent and Gabrielle snatches up the torch that Eleni has let drop to the dirt floor.

Lestat and Gabrielle flee, brandishing the torches. They rush up --

INT. WINDING STAIRS

strewn with skulls and bones, with bodies in niches along the walls, until they reach --

CEMETERY - HUGE CRYPT

out of which they run, throwing aside the torches, jumping to the top of the wall, and dashing away.

RETURN TO:

INT. INN (NEW ORLEANS) - LESTAT

He looks dejected.

LESTAT

They soon scattered. The coven was destroyed. Armand, the devil with the angel's face, he destroyed most of them because they could not survive without him, and he could no longer lead.

INT. LIBRARY (PARIS) - CLOSE ON ARMAND

dressed now as a French gentleman, standing in a lavish library in Paris. He is addressing Lestat who stands by the fireplace, equally well-dressed.

ARMAND

(gently)

You were our ruin. You drove us out of Eden with your burning sword.

LESTAT

You were in purgatory. What do you want of me! All I did was tell you the truth!

ARMAND

And what was that? That there is no truth to be known? Our beliefs were our strength, our survival. They were our citadel against time.

LESTAT

Lies? Lies can't be the strength of anyone. We are monsters. So are mortals. If we cannot face the truth we are lost.

ARMAND

Stop speaking of the truth as though it were something. It is nothing.

LESTAT

Oh no, you're wrong. The truth is in the flesh, in the beauty we see, in the blood we drink. It's in the mystery of the rainfall, and the clouded sky, the flight of a lone bird over the sea.

He pauses, entranced for a moment with the beauty of Armand himself. He reaches out, touches Armand's cheek.

LESTAT

How many centuries lie behind this radiant face?

He pulls Armand to the window and points down into the crowded Paris street. A mob is surging by.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT

Do you hear them, they're screaming for the death of King Louis and his Queen, Marie Antoinette.

ARMAND

What do I care what they want?

LESTAT

The old order has fallen for them. It's fallen for you as well. Make a new order as they must make it.

ARMAND

Ah, but you know so little, fledgling. With your jewels, and your velvet, and your shining sword. You think it will be easy to see everything you love disintegrate and crumble away?

LESTAT

The blood, the warmth, the love... that is what will keep me immortal.

ARMAND

Gabrielle. Your companion. She gives you what you require. That is why you say all these things. But will she remain with you always? You cannot read her thoughts, can you? Though you can read mine?

Lestat looks afraid.

ARMAND

But you could before you took her in that lovely bedroom on the Ile St. Louis, is that not so? You could know her soul as I know yours now.

Lestat refuses to answer Armand, but we hear:

LESTAT (V.O.)

He was right. Gabrielle's mind had been closed to me from the moment my blood had filled her veins. As closed as your mind is to me now.

(CONTINUED)

CONTINUED:

ARMAND

It's always so with master and fledgling. You can hear other children of darkness, you can commune with mortals. But we master and fledgling are divided. We must speak to and reach out for each other. And with no vows to bind her, she will tire of you, your mother. She tires of you already. She has never needed anyone, your mother. She is harder than you!

LESTAT

Stop!

ARMAND

Oh, you'll make others. You'll seek for better, more genial companions. But it will always be the same. They'll turn on you. They'll leave you. They may even hate you for making them. Our service to Satan has held us together. You have nothing, and you will go into the fire some night as the old ones have always done.

LESTAT

Never.

ECHO. Never. Never...

Armand looks sadly after Lestat and then sadly at all the books on the shelves. He stands back and with the power of his mind makes the books suddenly fall in heaps all over. They cascade to the floor from all the surrounding walls.

Lestat is afraid of this show of telepathic power, but angry that he is afraid.

Armand smiles sadly.

ARMAND

Patience. All these little skills come... if you last long enough!

LESTAT

Get out of here. Get away from me. With your dark prophecies and maledictions.

(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT (CONT'D)

To keep those fools in slavery as you did. It was unspeakable.

Armand gives one last wan smile. A vision of beauty. He seems to vanish. Lestat searches the empty space anxiously.

Gabrielle becomes visible, in fancy male dress, hair braided down her back. She is merely watching. She and Lestat exchange glances.

LESTAT

He's right, isn't he? You dream of being free of me already. You've had no need of me since our enemies were destroyed.

Gabrielle opens her arms to him.

GABRIELLE

(kissing his cheek)

To love and to need -- these are different things. And what does it matter if some night we decide to part for a little while?

Lestat backs up, smiling, with deliberate reassurance:

GABRIELLE

It's too soon now to speak of it, anyway. Let's go out into the crowd.

They walk down the corridor together:

GABRIELLE

Let me tell of my most recent discovery. Last night I abandoned the coffin. I slept in the earth itself.

LESTAT

But how?

GABRIELLE

I dug deep beneath the ground, and when the sun set I rose as a swimmer rising to the surface of the sea.

Lestat is fascinated.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT

So the coffin has no magic power.
It is pure darkness which we
require.

GABRIELLE

We should leave Paris. I'm tired
of it already. Tired of all these
mortals. I long for exotic places
which I have never seen.

They go out into Paris streets.

DISSOLVE TO:

INT. INN (NEW ORLEANS)

Lestat sits at the table staring away from Louis.

Silence. Then...

LESTAT

I could have told you Armand's
lies. That we were the children
of darkness, that we travel the
Devil's Road. That Satan is our
master. I could have used a
pinch of stolen incense when I
made you. And Latin mumbo jumbo.
Instead I made up a little test
for you, that you kill that tavern
maid. And then I told you... what
I've seen for myself.

Lestat looks searchingly at Louis.

LOUIS

(compassionately)
But Gabrielle. Where is she?
Surely she didn't leave you. Not
in hatred and coldness as Armand.

Louis shakes his head, disapproving.

DISSOLVE TO:

EXT. SNOW-COVERED MOUNTAIN SIDE - FOREST

Lestat and Gabrielle dressed in fur garments walk, arm
in arm. Then they stop and part and Gabrielle moves on
alone...

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT (V.O.)

Where is she, tonight? I can not imagine. What continent, what nation, what wilderness does she roam? She was always the lone one. That was the argument. We never hated each other. We love each other even now. It's only that she sought the wilderness -- the forests and the mountains. And I could scarcely bear it. I need the cities, the lights, the mortals around me, the things which men and women have built.

INT. INN (NEW ORLEANS)

LOUIS

And a companion... at least one of our kind.

Lestat nods, admitting it defiantly.

LESTAT

Yes -- not to be the only one among all the others, not to know... love.

LOUIS

And when she left you, you came to the New World.

Lestat reflects; decides not to answer directly.

LESTAT

(impishly)

Well, I couldn't stay in Paris. Armand's power was incalculable. And there were too many others left in Paris. I loathe them, really. And you would too.

LOUIS

What do they do now?

LESTAT

What we do. Wander the savage garden in pairs or little families. Same thing mortals do, really. The world's enough to drive mortals mad if they think about it. You ought to know.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT
I picked you carefully and deliberately, Louis. And I've always found it boring... to be alone.

LOUIS
(nodding)
Yes, that I understand as well.

LESTAT
Have patience with your weaknesses. All our powers increase with age. When the old ones give you their blood, which they can when they choose, they give you greater strength.

LOUIS
Have you drunk the blood of old ones? Have you...? Did you? Did Armand...

Lestat interrupts.

LESTAT
Don't let's talk of Armand. It gives me a mortal headache to think of Armand. Besides, reading minds -- it's not such a blessing as you might think. I don't like knowing when other vampires despise me, or when mortals find me ugly or don't even notice me at all!

LOUIS
As if that ever happens to you!

Lestat preens at the compliment, and shrugs. Suddenly he stands up.

LESTAT
Come, not only do I hear the mortals about me, I breathe their scent. I hunger for them. We'll hunt together. I won't let you hate me so soon. I won't let Armand be proved right, do you hear me?

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS

I want him to be wrong. For your sake. But I can't bear this, Lestat. And you know it now. Choose another, and let me go.

Lestat smiles seductively.

LESTAT

But Louis, you haven't tried!

EXT. DARK STREET

with lights and NOISE of the CITY in the b.g.

Lestat and Louis walk arm in arm. Partygoers pass them. A coach rushes by.

LESTAT

(tenderly)

Pain is terrible for you. You feel it like no other creature because you are a vampire. You don't want it to go on.

LOUIS

No...

LESTAT

Do what it is your nature to do. And you will feel as you felt with her in your arms, your little child.

LOUIS

Wed to her, and weightless as if in a dance.

LESTAT

That and more.

Lestat looks about, gets his bearing, is seized by an idea. He takes Louis's hand.

He leads Louis as if searching for some specific place.

LESTAT

Evil is a point of view. Armand knew it. You know it. Gabrielle, my beloved mother never forgot it.

(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT (CONT'D)

And what we have before us are the
rich feasts that conscience can
never appreciate and mortals can
never know without regret!

Louis almost winces in pain at the accuracy of it. Lestat quickens the pace as they come to --

LIGHTED BUILDINGS

Lestat speaks while searching each with his gaze.

LESTAT

God kills, and so shall we. For
no creatures under God are as we
are, none so like him as
ourselves...

LOUIS

Yes, merciless and greedy and cruel.
That I do believe.

Louis looks at the stars. He is soothed by the breeze.

LESTAT

Ah, but we have even more in
common with our creator. Come, I
am like a mother tonight. I want
a child.

Louis is baffled. He follows as Lestat enters --

LONG COLONIAL HOSPICE OR SHELTER

with rows of wooden beds. Children moan and cry beneath
the covers. One nurse and one doctor attend, each with
candle in hand.

Lestat peers into the shadows.

LESTAT

She's there, your wounded one!

LOUIS

What are you saying? What is this
place? These are foundlings,
starving children...

Intrigued and seduced, he watches as Lestat moves fast
down the ward, and points to Claudia, pale and uncon-
scious on the bed.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Louis recognizes her.

The doctor approaches Lestat. The doctor wraps the sleeping child up in her little white blanket, as Lestat takes money from his pockets and flings it on the bed. Many gold coins.

 LOUIS
 (whispers)
 Lestat, what are you doing?

Lestat is murmuring politely to the doctor, who is bowing. Lestat turns and hurries silently past Louis, with Claudia asleep on his shoulder. Louis hurries after him into the night.

 LOUIS
 Lestat!

EXT. DARK STREET

We see only dim figures and the white blanket as if it were flying through the dark like magic.

INT. INN - SUPPER ROOM

Bedroom as before. Candle on the table.

Lestat lays Claudia gently on the coverlet of the bed. Louis draws near, looking down at her, stricken by her beauty and her fragility.

 LESTAT
 (gently)
 You haven't fed yet at all tonight.
 And last night you took so little.

 LOUIS
 No. Don't demand this of me.
 Don't make me do this. It's too
 like your old Paris coven. No
 rituals between us.

But he cannot take his eyes off Claudia who tosses in half sleep.

 LESTAT
 See how plump and sweet she is,
 still. Even death can't take her
 freshness. The will to live in
 her was so strong. Death might
 make a sculpture of her tiny lips
 and rounded hands, but he cannot
 make her fade!

CLOSE ON LOUIS

becoming desperate with hunger and anguish.

Lestat whispers in his ear, compassionately.

LESTAT

You remember, how you wanted her,
the taste of her...

LOUIS

I didn't want to kill her.

But he is overcome with the memory of the ecstasy.

HIS POV - CLOSE ON CLAUDIA

Claudia is lifted towards him, slipped into his arms.

LOUIS (O.S.)

Poor cherie, no chance...

LESTAT (O.S.)

No chance at all.

BACK TO SCENE

Louis closes his eyes as he caresses her, holding her cheek against his own and kissing her forehead, very paternal. And then he opens his eyes and looks at her neck, and sees the traces of the wound of last night and he becomes a ravenous vampire, and slowly, gently sinks his teeth once more, careful not to hurt her.

LESTAT

(whisper)

Just a little tear. It's just a
little throat.

Louis moans as he sinks into the swoon. HEARTBEAT. DRUMS. The ECHO of Claudia's crying from the night before. His hand cradles her head tenderly. He is like a father kissing a child.

LOUIS

So strong.

LESTAT

(whispers)

Is she?

The HEARTBEAT and DRUM are getting SLOWER and SLOWER.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Lestat puts her down on the bed and sits beside her, holding his wrist, obviously in pain.

CLAUDIA

More.

LESTAT

Yes, cherie, of course you want more. And I'll show you how to get it. Louis, the bell rope. Pull it.

(to Claudia)

You drink from mortals, my beauty, but from me? Never again.

LOUIS

(whispers)

Burn in hell!

Impatient, and still suffering, Lestat reaches for the bell rope himself.

LESTAT

Oh, come now, the child's hungry.

CLOSE ON CLAUDIA

being transformed. Becoming white yet robust, bright-eyed yet crazed. She shakes her dusty curls and the dust falls from them. They are shining in the candlelight.

BACK TO SCENE

Louis cannot stop looking at her. He does not notice --
As the MAID enters.

MAID

Ah, quelle belle enfant!

The Maid comes near to the bed, kneels in front of Claudia. Lestat lays his hand on the Maid's throat and Claudia watches keenly.

LESTAT

Gently, cherie. They are so innocent. They must not be made to suffer.

Claudia lunges for the throbbing vein in the neck, very serious, gnawing, growling slightly, then locking on the flowing blood.

The Maid is transfixed.

CLOSE ON LOUIS

As we see his anguish, we hear Lestat's voice.

LESTAT (O.S.)

That's enough, cherie. Stop before the heart stops. It's best in the beginning, lest the death take you down with it. Ah, yes, that's it. My child. My beloved child.

LESTAT AND CLAUDIA

sit on the Louis XVI settee. Claudia is a vision, a doll made out of pearl. Animated, voice crisp.

CLAUDIA

Where is Mamma?

ANOTHER ANGLE

The words ECHO in Louis's head as he puts his hands to his ears.

LESTAT

Mamma's gone to heaven, cherie, same as that sweet lady there. They all go to heaven. And you did very well, cherie. Not a drop spilt. Very good! You're going to be our child now.

Lestat and Louis exchange glances. Claudia looks at each of them.

LESTAT

This is Louis, and I'm Lestat.

Lestat takes out his comb and begins to comb her hair. At once, it curls resiliently. He smiles with delight and kisses her cheek.

LESTAT

Your mamma's left you with us. She wants you to be happy. She knows we can make you happy.

LOUIS

(whisper)

You are the Devil! You are the instrument of Satan.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT

(shhh)

Do you want to frighten our little daughter? What's the matter with you?

CLAUDIA

I'm not your daughter.

LESTAT

Yes you are, dearest. You are my daughter and Louis's daughter.

Louis kneels before her as the Maid did. He is struck with compassion and fascination. It is done and she is irresistible. He cannot help but reach for her, and hold her gently as if she were a doll that might break.

Claudia smiles at him.

CLAUDIA

Lou... eee...

Louis is conflicted. He cannot leave her. He touches her cheek, her hair. Same as his. Vampire skin and hair. He draws in his breath, shocked at her beauty, and then he clasps her head again, tenderly kisses her forehead. His body relaxes as he embraces her, takes her to himself as a father might a daughter, his eyes closed.

LOUIS

(whispers to Lestat)

You devil, you monster.

Lestat is sort of amazed. He stares at Claudia as though fascinated by what's happened, and then:

LESTAT

Yes, Claudia dearest, you are our little daughter. Now whom should you sleep with? Darkness and safety are so important. Perhaps you should sleep with Louis. After all, when I'm tired I'm not always... so kind.

DISSOLVE TO:

ROOM (SAN FRANCISCO) - PRESENT

Malloy looking at Louis.

(CONTINUED)

CONTINUED:

MALLOY

He did it to make you stay with him! He made a vampire of a child!

LOUIS

Perhaps. The answer to why isn't so simple. Lestat was always the man of action. And that night he'd bared his soul to me. He'd showed me his own weakness, his own failure.

MALLOY

That Gabrielle had left him. That Armand had been right.

LOUIS

Maybe he didn't know himself why he'd done it.

EXT. NEW SPANISH TOWNHOUSE (RUE ROYALE, NEW ORLEANS)

Two husky movers bring furniture through the back courtyard, past the fountain and the banana trees, and up the back stairs and into --

INT. FLAT

Striped wallpaper gives way to flowers in the bedrooms. And though huge four posters fill three of these rooms, we also see large chests, as big as coffins, standing against the walls. Everywhere there are candles, and pretty Louis XVI furniture.

There are oil lamps about.

As we MOVE INTO:

DIMLY LIGHTED PARLOR

we see Claudia resplendent in white lace standing on a petit point chair, as a DRESSMAKER hems her garment with pins.

LOUIS (V.O.)

Life was very different with Mademoiselle Claudia, as you can imagine. And he loved her. Oh, he loved her as much as I loved her and that was more than words can express.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Lestat stands in the French window, open to the porch, watching as Louis sits at the desk, his hand idly on an open book.

DRESSMAKER

Monsieur, I need more light. I shall go blind if you do not bring me a lamp, or let me fit this child during the day.

Claudia laughs, languidly, beautifully. Laughter seems to echo off every surface. Lestat smiles at Claudia and winks.

INT. ST. LOUIS HOTEL (NEW ORLEANS) - LOBBY - EARLY EVENING

Slave auction going on under the rotunda. Spectators everywhere.

Lestat and Claudia (mentally six years old) sit at small table in the open bar.

Lestat points to a man passing.

LESTAT

All yours to choose from. Always pick carefully. Always pick one you want to hold in your arms. One you want to know for a precious moment.

Claudia nods.

CLAUDIA

That one!

She points to a well-dressed WOMAN WITH a BABY in her arms who has just come down the stairs. A black slave woman follows.

Lestat is obviously a little distressed. But he doesn't want to question her.

He follows Claudia as she slips after the Woman out into...

EXT. DARK STREET

WOMAN WITH BABY

Hush, my little one. The cathedral is only steps away. Here, take her, Annette. I won't be long.

(CONTINUED)

CONTINUED:

The Woman gives the baby to the slave woman who rocks it in her arms as the Woman enters the cathedral.

INT. ST. LOUIS CATHEDRAL

The Woman approaches the shrine of the Virgin and kneels and quickly makes the sign of the cross. She looks up startled to see...

CLAUDIA

radiant, still as a statue, beside the altar.

ANOTHER ANGLE

The Woman is entranced as Claudia draws nearer. Others move quietly about the church.

WOMAN

What is it, little one? Are you
lost? Come here to me, darling.

Claudia winds her arms around the Woman's neck, looks deep into her eyes. Then awkwardly, quickly, less gracefully than Lestat or Louis, she sinks her teeth. The Woman freezes.

WOMAN'S DAZED POV

as she is dying: Lestat beside the altar watching, amazed at Claudia's determination and fearlessness. Yet a little put off.

EXT. CROWDED STREET CAFE (JACKSON SQUARE)

Lestat and Claudia talk together.

LESTAT

I like the evil ones, I told you.
I like the taste. I like the rum
in their blood. It gets me tipsy.

Claudia laughs scornfully.

CLAUDIA

And I like the innocent and the
young. Come now, I dare you.
Take that little orphan there,
wandering outside. Look at him.

(CONTINUED)

CONTINUED:

FOCUS ON ragged boy selling matches in the street.

LESTAT
You're a little fiend, you know
it?

CLAUDIA
And you love it.

LESTAT
I want a sodden drunk tonight.
Come, I'll show you. We'll find
someone who's had at least a fifth
of the best wine.

They leave together.

CLAUDIA
You really can taste it.

LESTAT
Cherie, I'll have to carry you
home.

INT. FLAT (FURNISHINGS - 1815)

Louis and Claudia sit together on the French couch as
Louis reads to Claudia from Moll Flanders. He stops,
tired and sits back.

CLAUDIA
Here, Louis, let me read to you
for a while.

LOUIS
But I've never taught you...

CLAUDIA
Well, I don't think it's so very
hard. Not after watching you.

Claudia begins to read the page, haltingly, then faster
and more fluidly and finally as eloquently as Louis.

Louis is amazed. We hear:

Lestat's laughter.

Lestat appears with a handbill. He drops it over the
book. He gives a little belch.

LESTAT
Here, my precious, read this.

(CONTINUED)

CONTINUED:

CLAUDIA

(reading)

'The Saint Charles Theatre hereby invites all young actors of the city of New Orleans to audition for the leading role in Shakespeare's tragedy... '

Oh, not Macbeth again, Lestat. We've seen it a hundred times. And you've been hunting among the sots again, haven't you?

Louis laughs softly to himself.

LESTAT

Ah, but not with Lestat de Lioncourt in the leading role, you haven't seen it!

CLAUDIA

You? As Macbeth? How marvelous!

Jumps off the couch and runs to him. Lestat picks her up.

LESTAT

I intend to try for it fair and square.

LOUIS

It's too risky and you know it. To be that close with mortals night after night.

Lestat dances around the room holding Claudia as if she were a woman dancing partner.

LESTAT

I have it all figured out, Louis. I'll go to the audition with my face painted. I shall always have my face painted. They can look as closely as they like!

INT. ST. CHARLES THEATRE - LOUIS'S AND CLAUDIA'S POV

alone in back row watching:

Crowd of actors on the stage. Dickensian theatrical director motioning for quiet.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Lestat dressed as Macbeth with face painted heavily holds the script and begins to read.

LESTAT
(with great but
subdued feeling)
' ... Out, out brief candle.
Life's but a walking shadow, a
poor player that struts and frets
his hour upon the stage, and then
is heard no more...
(hesitates,
struggles to
continue)
... It is a tale told by an idiot,
full of sound and fury, signifying
nothing.'

BACK TO SCENE

Claudia makes a silent delighted gesture of clapping her hands, and in her excitement kisses Louis who watches smiling as --

Other actors applaud, nod in agreement. Stage manager goes into raptures of approval, jumping to the stage to take Lestat's hand.

Lestat stands transfixed staring at the dark empty theatre.

The mortals all around him.

BACK TO LOUIS'S POV

who realizes Lestat is suffering.

Lestat stares into emptiness.

INT. FLAT - SEVERAL EVENINGS LATER

Lestat enters the parlor with Claudia rushing behind him. Louis looks up from the evening paper.

CLAUDIA
What do you mean you won't be in
the play? Why? Why did you back
out? Tell me.

Lestat sits at the harpsichord and starts fussing through the music.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT
I told you, I decided not to do
it.

CLAUDIA
But it wouldn't have been such
fun! They'd have never guessed.

LESTAT
That's just it. It didn't seem
fair, really. It's their realm,
their time... the mortal actors.

Lestat and Louis exchange glances.

CLAUDIA
Fair! To mortals! I've never
heard such nonsense. Lestat,
what is the matter with you?

Lestat deeply distressed begins to play a slow melancholy
tune.

Louis rises and sweeps Claudia up in his arms.

CLAUDIA
What's wrong with both of you?

LOUIS
Great actors have their moods.
Maybe he'll try again sometime.

He carries Claudia down the hall. Glancing back he sees
Lestat sitting with his hands over his face.

Louis carries Claudia down the stairs, and through the
courtyard and out the gate.

LOUIS
Come, let's walk together, we
haven't done it in a long time.

CLAUDIA
Yes, I'm hungry for your lessons.
Teach me to see with my vampire
eyes, as you always do.

EXT. ROYALE STREET

LIGHT RAIN. Aureoles around the crude oil lamps. Richly
colored walls, mud street, gleaming carriage passes.

Claudia leans close to Louis's ear.

(CONTINUED)

CONTINUED:

CLAUDIA

Let me see you kill tonight.
You've never let me see you kill.
Lestat lets me see it all the
time.

Louis is unperturbed.

LOUIS

That's because he's so much better
at it than I am.

They turn on a side street. Flowers pour over garden wall. Louis grabs a handful of loose blossoms and sprinkles them over Claudia's hair.

LOUIS

Let me sing a song to you, or tell
you a story. I'm better at that
sort of thing.

She smiles.

CLAUDIA

Not Macbeth!

LOUIS

No, not Macbeth!

CLAUDIA

And no silly child's story either.

They laugh and whisper together as they walk AWAY FROM US.

EXT. RUE ROYALE (1830'S - 1830'S) - NIGHT

(CHANGES INDICATING PASSAGE OF TIME)

Mud has given way to flagstone. Lamps are bigger and more stately. Passing carriages are now big and lumbering. Streets are crowded with people in the dress of the 1830's.

EXT. SHIPS AT PORT/CROWDED MARKETS (NEW ORLEANS) - EVENING

Theaters emptying out.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS (V.O.)

Oh, it was a very different life. Every burden seemed somehow lighter. And the new century was simply wondrous. What had once been a small godforsaken French colony was growing into a great port.

Claudia walks with Louis and Lestat on either side of her. All are dressed in 1830's fashions. The hair of Louis and Lestat is trimmed according to the newer fashion. Bushy, but no longer pigtailed.

They enter --

CROWDED OPERA HOUSE - LOBBY

Louis picks up Claudia, who allows herself to ride in his arms.

INT. OPERA BOX - LESTAT, LOUIS AND CLAUDIA

watch the performance, applauding enthusiastically.

LOUIS (V.O.)

Time can pass fast for mortals when they're happy. With us, it was the same.

INT. CLAUDIA'S ROOM

(1840 Styles) CANARIES SING in a cage.

Claudia is writing at a secretaire. She is writing in her diary with a quill pen. She reads aloud as she writes. Her cadence is now entirely mature.

CLAUDIA

Septemember 21st, one hour after sunset. The sky is still violet, the way Louis loves it, and as always Lestat was gone when we rose...

Lestat appears in the doorway. He has a big box in his arms.

CLAUDIA

Another doll? I have ten you realize.

(CONTINUED)

CONTINUED:

FOCUS ON early 19th Century French dolls -- wood, glass, wax, bisque -- all around the bedroom, on chairs, on the bed.

LESTAT

Well, I thought you could use another.

He hands her the box. She opens it. It's a fine Parisian Jumeau Doll. She likes it and strokes its face.

CLAUDIA

Why always on this night?

LESTAT

What night? What do you mean?
What are you writing there?

Claudia shuts the diary, playfully making an indignant face. Lestat pretends to sulk.

CLAUDIA

You always give me the doll on the same night of the year.

LESTAT

I didn't realize.

CLAUDIA

Is this my birthday?

He examines the other dolls.

LESTAT

Some of these are so old and tattered. You should throw the old ones away.

CLAUDIA

(patiently)
I have. Or there would be twice as many.

LESTAT

And you're the fairest, by far.

Lestat drops to his knees, kisses her hand. They dote on each other. Then Lestat leaves whistling to himself, as she watches, vaguely distressed.

INT. PARLOR - 3 A.M.

by the mantel clock.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Claudia enters, dressed as a vagabond boy. The clothes are even soiled. Her long hair mussed.

Louis rises from his chair.

Claudia goes to the secretaire and removes a big scissors.

LOUIS

What's happened to you?

CLAUDIA

Nothing's happened to me. There's no need for me to be dressed like a doll, is there? I'm impatient with all this childish fuss. As a boy I can go about scarcely noticed.

She goes into the hall, and stands before the mirror and begins cutting off her hair.

LOUIS

No, please don't do it! Claudia, don't!

She turns around, an angelic little boy with soft curls around her face. Her hair is all over the floor.

CLAUDIA

Now, Louis, don't give me a long lecture. It's almost dawn. I am ready for sleep.

She disappears into the bedroom. Glimpse of coffin against the wall as she shuts the door.

Louis stares at the long blonde hair all over the Oriental carpet. He kneels down and gathers up a handful of it. As he brushes the cut ends across his left hand, they leave thin trails of blood.

Lestat enters noisily letting the door bang. Come to a halt.

LOUIS

History's repeating itself? Why should a girl child be a girl child, when a boy has such freedom?

LESTAT

She cut off her hair!

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS

Yes.

He stands up, holding the tresses.

LESTAT

Did you tell her? Did you explain to her?

LOUIS

No.

LESTAT

Louis, you should have.

INT. PARLOR - FLAT

Beyond the French windows, the sun sinks over the roofs. Darkness falls. A lamp is lighted. Louis stands at the window looking out into the night.

A HORRID SCREAM pierces the silence. MORE SCREAMS which become roars.

INT. CLAUDIA'S BEDROOM

She stands before the dressing table, all her long hair grown back hanging down around her. She holds it with both hands screaming and screaming and screaming.

Lestat grabs her by the shoulders.

LESTAT

Stop it. It's only... our nature. Now stop!

He's very frightened. She falls silent staring at him.

CLAUDIA

And if I cut it off again!

LESTAT

It will grow back again!

Claudia backs away from him, her hand raised to her lips.

CLAUDIA

My God! Day after day it would grow back, until my cut tresses filled this room the way the dolls fill it.

(CONTINUED)

CONTINUED:

She screams again.

Louis brushes past the panic stricken Lestat, scoops her up in his arms and takes her into the --

PARLOR

and out --

ONTO PORCH

They look down into the Rue Royale. An old woman with a pushcart passes. She is selling flowers. A man pauses to buy a bouquet with a coin.

Louis holds Claudia, and wipes her soiled face with his handkerchief.

LOUIS

(tenderly)

We're immortal. You've always known that. We don't age or decay. And that means we don't change either.

Claudia nods. She's in shock.

LOUIS

You see the old woman? That will never happen to you.

She nods in acceptance. Gently he puts her down.

She stands in the doorway looking at Lestat in the parlor who gazes at her fearfully, then back to Louis who tries to be calm.

CLAUDIA

And it means something else, too, doesn't it? I shall never never grow up!

With outstretched hands, she looks down at her own small form.

Lestat is stunned. Then hurries away in panic.

Louis tries to calm her with firmness.

LOUIS

Claudia, stop this...

Claudia rushes after Lestat...

SERIES OF SHOTS - CONTINUOUS ACTION

down the hall, down the exterior stairs, through the courtyard and the carriageway.

CLAUDIA

Yes, go out, run from me, run from my questions. You want me to be the doll forever, don't you? That's what you think I am.

Lestat in a fury turns. He drops on his knees, angry gritting his teeth, but his anger leaves him as he looks at her. He is suddenly overcome with conflicting emotions.

In a broken voice he quotes Webster.

LESTAT

'Cover her face
Mine eyes dazzle
She died young.'

CLAUDIA

And what is that, Father? More lines from a play? Do you never tire of them?

She slaps him with the full force of her right hand, stepping back to see tiny pink imprint of her hand on his white face. Then it vanishes. He is completely unaffected by the blow otherwise. He merely looks at her. And then slowly:

He stands up, on the edge of tears, looking down at her, towering over her.

CLAUDIA'S POV

Staring up at his great height. He pivots, departs.

EXT. WALLED CEMETERY AND CHURCH - ANOTHER NIGHT

on outskirts of French quarter. Claudia dressed as a boy with hair tied back. Louis with her.

Claudia stares at corpses piled up to be buried in mass graves.

CLAUDIA

Yellow fever...

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS

Yes, every year it's the same.
And you know. Please come home
now. Come back. It's almost
morning.

CLAUDIA

I see the light coming as well as
you do. I don't want to sleep in
that coffin. I want to sleep in
a grave.

Lestat appears.

LESTAT

Claudia, please, for Louis' sake,
come home. You can torment me all
you like. But please don't be
such a nuisance to Louis.

Claudia walks past them towards the church. Forces lock
on the side door and goes in.

INT. CHURCH

Candlelight and sanctuary light illuminate altar and pews.

Lestat and Louis follow.

CLAUDIA

You slept in a grave once. Louis
told me. Remember, Louis? The
night he saved you from the fire.

LESTAT

(ironically)
And it was so thrilling! Why
don't we all move to a graveyard
post haste.

She ignores him. She walks past the altar rail and
stares at the memorial stones in the floor beneath which
priests are buried. Reads the names carved.

CLAUDIA

Father Michael, of yellow fever...

LESTAT

Claudia, we can not remain here
another minute.

CLAUDIA

Then go.

(CONTINUED)

CONTINUED:

She falls on her knees, rips up the stone, revealing a deep and wide crypt.

LESTAT
For the love of hell!

LOUIS
Claudia, we can't leave you here.

Lestat reaches for her. She backs away, glaring at him. Louis tries but she slips out of his arms.

She peers down into the crypt. There is plenty of room. The old coffin is rotten and fallen to splinters. She lies down in it. Lestat and Louis join her. Lestat moves the stone back into place above.

LESTAT
I loathe places like this! Damn it!

Claudia lies there still peering into the eye sockets of a skull, her hand on it. She says bitterly.

CLAUDIA
Then leave me, Father. Nobody said you had to be properly buried.

LESTAT
You brat!

Claudia suddenly turns over and in panic snuggling against Louis, who holds her patiently, his eyes closed.

BLACKNESS.

We hear SINGING. A whole CHORUS SINGING a Latin hymn:

CHORUS (O.S.)
O Salutaris Hostia
Quae caeli pandis ostium.

A seam of light falls on --

LESTAT'S SLEEPING FACE

He opens his eyes.

INT. CHURCH ALTAR CRYPT - NEXT NIGHT

He sits up staring wildly --

(CONTINUED)

CONTINUED:

CHORUS (O.S.)
 Bella premunt hostilia,
 Da robur, fear Auxilium...

He stares at the sleeping Claudia and Louis. He tries to wake them but it is too early. They lie as if dead.

FROM ABOVE, come sounds of the PRIEST INTONING a litany to the blessed sacrament to which the CONGREGATION RESPONDS.

PRIEST (O.S.)
 Blessed be God --

CONGREGATION (O.S.)
 Blessed be God --

PRIEST (O.S.)
 Blessed be thy most holy name.

LESTAT
 (comically enraged)
 Oh, you little monster! I could
 break your pretty neck!

Louis opens his eyes slowly, like a corpse coming back to life.

LOUIS
 Where are we? What's happening?

LESTAT
 The six o'clock novena and
 benediction. The church is filled
 with people. The Priest is
 standing right over our heads.

Louis laughs in spite of himself. Lestat, trying not to laugh, and still angry, clamps a hand over his mouth.

INSERT

verses of Litany. (Take from Roman Missal.)

CLAUDIA

opens her eyes. She sits up. She hears the LITANY coming to a close.

Congregation sings.

(CONTINUED)

CONTINUED:

CONGREGATION (O.S.)
Tantum ergo Sacramentum
Veneremur cernui...

She's frightened. She looks around at Louis and Lestat. And she tries to stand up but the roof of the crypt won't allow it. Louis and Lestat sit there, Louis still laughing and Lestat trying to control his temper.

LESTAT
You see what you've done? This service will go on for two hours! It's the first time I've been made to go to church since I was twelve.

LOUIS
Shhh. You want them to hear us?

LESTAT
And what would they do if they did?

Claudia is panicking.

SOUND suggestion of dim memory of early church services. She stares at the skull, at the bones, the splintered coffin. Claustrophobia. She tries to stand up. Louis pulls her down.

CLAUDIA
I can't stay in here. I have to get out of here!

LESTAT
It was good enough for you last night!

LOUIS
Claudia, we have no choice but to wait!

CLAUDIA
I know it. The blessed sacrament is on the altar!

LESTAT
So what!

Louis can see this is irrational, phobic. He tries to embrace her. She tries to push up the stone and again he stops her.

(CONTINUED)

CONTINUED:

The HYMN CONTINUES ABOVE.

CLAUDIA

I can't stay in here, I tell you!

Louis is confused.

LESTAT

All right, then we shall go out of here. But we are going to do it as proper vampires, do you hear? We will do it in style!

He picks up handfuls of grave dirt and smears it all over the bewildered Louis and the petrified Claudia.

LESTAT

You have money? Get it out of your pockets.

Louis and Claudia both find several gold coins. They nod. Claudia is shaking violently.

LESTAT

Now when I lift the stone, make the most horrible faces you can muster ! And show your fangs and howl!

Claudia rises heaving the stone back.

CLAUDIA, LOUIS AND LESTAT

leap up into the lighted Sanctuary of the crowded church.

PRIEST

drops the Monstrance with the blessed sacrament and falls down. The altar boy screams.

Lestat bares his fangs and gives a great roar, and so does Claudia who runs for the front door which is open to the night. She drops the coins. Louis flings them into the panicstricken congregation as he follows. Lestat howling and growling, pitches the coins everywhere.

People scream, fall back, scurry to pick up the gold.

PRIEST

The devil and his cohorts throw money! Catch them!

EXT. CEMETERY - SWAMP BEYOND - NIGHT

Claudia, Louis and Lestat rush into the darkness, up on top of the cemetery walls, easily outdistancing the few faithful Catholics following, and soon they are deep into the swamp.

Lestat slumps down beside a huge cypress, laughing helplessly. Louis is beside him, also laughing, hand on his shoulder. Claudia stands there. She can't repress a smile, and then she too laughs, quietly.

CLAUDIA

Well, they'll be talking about
that till the twentieth century!

Lestat and Louis respond with more laughter.

CLAUDIA

The devil throws money! Indeed.

Lestat climbs to his feet, brushing the dirt off his clothes.

LESTAT

Look what you've done to me! I
hate dirt!

LOUIS

Well, there was no one there who
would ever recognize us, you can
be sure of that!

LESTAT

Not like this! I never looked
like this in my entire endless
life!

(eloquent)

Yuk!

Claudia laughs more freely. Lestat tries to be angry but he is only pretending. He lets her laugh. They all laugh.

INT. FLAT - LESTAT

in style of 1840s, comes into Claudia's room. She is dressed neatly in boy's clothes, and is throwing her bobbed hair onto the coal fire in the grate.

LESTAT

I loathe that smell.

(CONTINUED)

CONTINUED:

CLAUDIA

So do I. That's why I do it before I leave, so that I can walk away from it.

LESTAT

Well, don't walk out so fast tonight. I have a surprise for you.

CLAUDIA

What in God's name could that be?

LESTAT

Come. The workmen have been very busy in the last few days. You might have noticed if you were home anymore with us.

Lestat leads her into the parlor. Louis is waiting. As Lestat nods, he turns up the wall switch of the new crystal gaslight chandelier, filling the room with light.

Lestat hurries to turn up the sconces and soon the whole flat is full of light.

Claudia smiles. She loves it, the vision of light everywhere. So does Louis. Claudia is softened utterly.

LESTAT

No expense spared, my child. The Quadroon ball room is no better lighted, or the suites in the Saint Louis hotel.

CLAUDIA

I do believe you.

Louis watches as Lestat turns away. Claudia watches Lestat lovingly, forgivingly, as if she can't resist him.

CLAUDIA

(sincerely)

It's beautiful, Father. You're a Prometheus. You've brought the fire from heaven.

LESTAT

Yes, that's true, my dear. In more ways than one.

Lestat breaks off, realizing this might be taken the wrong way. But Claudia is smiling.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS

And we've a pair of new servants.
Lestat's found a mother and
daughter, excellent maids.

LESTAT

Yes, I'm tired of all this dust,
and strange charwomen coming and
going.

LOUIS

They think us most peculiar, of
course, but they will clean by
day, and take their wages from the
hall table, and be out of the way
before we rise.

Claudia laughs at the irony of it.

She sits at the piano, looking around at all the gas
light, even the gas sconce that lights her music, and she
begins to play a somber piece by Beethoven, become ever
more morose and involved.

Lestat and Louis exchange glances, amazed at her absorp-
tion and her skill. She doesn't notice. She continues
to look dreamily at the light.

CUT TO:

INT. FLAT - PARLOR - ANOTHER NIGHT

Paintings have changed, and some furniture.

Louis watches Lestat go through a pile of books on the
table:

LESTAT

My, but she reads dreary things.
Boethus. Plato. And Marcus
Aurelius. What's the matter with
Dickens or Thackeray or Wilkie
Collins!

LOUIS

Yes, and she reads her books
faster than I can.

Louis and Lestat realize that Claudia has appeared in the
door:

(CONTINUED)

CONTINUED:

Claudia is dressed gorgeously in a violet dress with ribbons and silk flowers. Her hair is long and shining. She holds a big bouquet of chrysanthemums.

Lestat is alarmed. Claudia steps menacingly into the room.

CLAUDIA
Which of you made me what I am?

They are stunned.

CLAUDIA
(to Lestat)
Did you do it! Was it you? Or
was it Louis!

She points to --

Louis. Then turns back to Lestat approaching him.

CLAUDIA
One of you had to do it. You
didn't find me on All Hallow's
Eve. You were the one, weren't
you! Answer me.

She hurls the chrysanthemums at Lestat's feet.

CLAUDIA
Monstrous parents! To give me
immortality in this helpless
guise, this hopeless shape.

Lestat is angry.

LESTAT
I was a sorcerer's apprentice
only! I didn't know what would
happen!

CLAUDIA
Then it was you, wasn't it? You
were the one!

Louis steps forward.

LOUIS
Claudia, it was no simple thing,
I swear it.

Lestat rushes out as he has done before. The door bangs behind him.

(CONTINUED)

CONTINUED:

CLAUDIA

Did you do it? Did you? It was Lestat. I know it was. You would never have done such a thing.

Louis says patiently.

LOUIS

I want you to come with me. And listen.

EXT. OLD PART OF CITY - OLD PITCHED ROOF OF FRENCH HOUSES - MUD STREET

Louis talks with Claudia as they walk slowly, finally coming to a halt beneath a dim gaslamp.

ECHO of Claudia's CRYING of years before.

LOUIS

It was the old days, there, there is the house, or perhaps it's that one. I can't tell. The plague was raging in the city. I heard you crying. You were there in a room with your mother, and she'd been dead for days. You didn't know it. You clung to her. You begged me to help you. I came into the room. I felt pity for you. Pity... but something else.

CLAUDIA

You fed on me! I was your victim!

LOUIS

Yes! I did it! But you had a heart like no other heart I'd ever felt. It wouldn't stop. Then Lestat came. He found me out. He laughed at me, Louis the sentimental one, with a holy innocent in his arms. I ran from him, from you.

CLAUDIA

You meant to kill me! You left me for dead.

LOUIS

Yes. The next night, he found you in the hospital where they'd taken you.

(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS (CONT'D)

I never knew what he meant to do but teach me my nature. 'Finish it,' he said.

Claudia backs away. He grabs her wrist.

LOUIS

Oh, I know I've lost you. You look at me now as you look at mortals, from some cold self-sufficiency I can't understand. But the hunger, that we all understand! I felt it for you then, a vile unsupportable hunger, a hunger for your hammering heart. For this cheek, this hair.

Claudia lets him touch her.

LOUIS

You were pink and soft as mortal children are, sweet with the bite of salt and dust.

Claudia's face softens only a little.

LOUIS

I held you again. I took you. And when I thought your heart would drag me down with it and I didn't care, he parted us. He cut his wrist. He gave you the blood to drink. And drink you did. And you became one of us that night. And drank blood from your first victim. And you have drunk the blood of mortals every night ever since.

He waits. Claudia looks at him, unreadable.

LOUIS

It was I who took your life. He gave it back to you.

CLAUDIA

(holding out her hands)

And here it is, and I hate you both!

INT. PARLOR OF FLAT - SUNRISE

Stillness reigns over all.

Quadroon maid and teenaged daughter arrive. Both wear red tignons or scarves, and gold earrings. The maid picks up all the withered chrysanthemums, clucking over the mess. The teenaged daughter begins to sweep. Return to:

MALLOY AND LOUIS (SAN FRANCISCO) - PRESENT

Order of opened tapes on the table indicates the tape has been changed, if anyone cares.

MALLOY

Did you lose her? Did she leave you?

LOUIS

How could she? Little boy. Little girl. She was a child no bigger than that. What would her life have been? And something in her was kin to me, kin to Lestat. We had each other. We had endured for half a century in harmony. We could not bear to be alone.

INT. FLAT (1860)

Claudia at her dresser, dressed as a little girl, brushes her long hair. Louis stands behind her. Then drops down beside her, takes the brush and brushes her hair for her.

She watches him through the mirror.

CLAUDIA

Locked together in hatred, that's what we are.

LOUIS

No. You feel that now. But it's love that binds us. Love is the only thing that allows us to go on.

CLAUDIA

(softening)

You think so?

LOUIS

I know so.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Claudia turns and touches his face and kisses him. She cannot help herself. They embrace.

We hear...

Lestat's voice SINGING a Verdi aria as he comes in.

Lestat enters. Looks about.

LESTAT

Well, I see the maids are doing their usual fine job.

LOUIS

I raised their wages as you suggested. They're happy. This evening, I saw them as they were leaving. I told them how very much we appreciated their work.

LESTAT

Yes, Jeannette the daughter has grown so pretty.

CLOSE ON CLAUDIA'S STILL FACE

LESTAT

And do pay them more. That's one thing I've noticed about even the most superstitious mortals. Pay them enough and they question not a single thing.

Louis smiles.

LOUIS

I think you're right. They're happy. And so are we.

Lestat snaps his fingers and points to Claudia.

LESTAT

Uptown, in the Rue Camp, a haunted house! Ghost appeared three times this very week. Want to go see it.

Inspite of herself, Claudia smiles, sadly, wisely. She rises and goes to his waiting arms. She is womanly, cool, but pleasant.

(CONTINUED)

CONTINUED:

CLAUDIA

But we aren't going to merely watch, are we? Maybe we should ... you know... make a little supernatural mischief ourselves, don't you think? Louis, want to come?

LOUIS

I wouldn't dream of spoiling your evening.

INT. FLAT - PARLOR - EARLY EVENING

Lestat is reading a newspaper -- Mercurie De France -- which he then throws into the fire.

Claudia enters, dressed in velvet, with muff and bonnet, to go out. Bad mood.

CLAUDIA

Another newspaper from Paris?

Lestat turns round, stares at her. Tension.

CLAUDIA

Why don't you ever save them?

LESTAT

Have you been searching my room?

CLAUDIA

Wouldn't do any good, would it?

She approaches the grate, confirms the paper is now ashes.

CLAUDIA

You have no keepsakes, do you? Only a wardrobe worthy of Czar of Russia or the King of France.

LESTAT

Stay out of my room!

She looks up at him coldly.

Lestat is confused.

LESTAT

You look very beautiful tonight. I love you in red.

(CONTINUED)

CONTINUED:

CLAUDIA

I know. There are many vampires in Paris, aren't there. Many of us in the old world.

LESTAT

You'd despise them. We're the only vampires on this earth who matter! And New Orleans is ours. We've never had to share it with anyone.

He tries to laugh.

CLAUDIA

Perhaps it's time I saw Paris.

LESTAT

Perhaps so. Though frankly, I'd prefer New York or maybe London...

CLAUDIA

You'd let us go to Paris, me and Louis?

LESTAT

Oh, I see, so that's how it is. I won't stop you, but you'd be a fool if you didn't take me with you.

CLAUDIA

Why?

LESTAT

Louis can't protect you as well as I can. And our kind can be your worst enemy.

CLAUDIA

Are there others like me there? Little ones.

Lestat is overcome with emotion. He shakes his head. He whispers.

LESTAT

Claudia, you would have died if I hadn't done it. I didn't understand what I was doing. It was an impulse.

(CONTINUED)

CONTINUED:

CLAUDIA

I know. Poor darling. Poor darling, Lestat, the thoughtless one. And you'd protect me from all the big bad vampires in Paris, wouldn't you?

LESTAT

Yes, I would. You think they don't war with one another, that they don't try to destroy one another? Remember the fire, my child, and the light of the sun. And there are other ways as well. They won't share the City of Light with a vagabond.

CLAUDIA

You're serious, aren't you? You're telling me the truth.

LESTAT

Darling, I've never lied to you. I've teased you, taunted you, shouted at you, kissed you, even struck you. But I've never lied.

She watches Lestat leave.

CLOSE ON HER FACE

Inscrutable.

INT. FLAT - SUNSET (ANOTHER NIGHT)

through parlor windows.

CLAUDIA'S ROOM

Her coffin lid is raised.

Claudia sleeps inside against satin lining like a dead body.

CLOCK TICKING.

Then her eyes snap open.

Lestat is looking down at her. From nearby Louis watches.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Still sluggish and weak, she sits up slowly with no help from her own hands. Her eyes clear.

Lestat smiles thinly.

LESTAT

We thought we'd wait for you,
tonight.

Claudia now fully awake smiles coldly.

CLAUDIA

All right. We hunt, then,
together?

As he turns to go, unseen by him, her face becomes cold, masklike with hatred.

Louis sees it.

EXT. JACKSON SQUARE - ANOTHER NIGHT

Standing against the new iron fence before the Cathedral, holding the bars and peering through it. Louis in top hat and gloves and opera cape looks down at her.

CLAUDIA

If he made the journey we can make
it. We feed off the rats of
course. We take the little drink
from the elder passengers. We
can do it if he did it.

LOUIS

But why must we go without him?
It's time we all went traveling
... together.

CLAUDIA

He can't come with us.

LOUIS

Why not? I think he's ready for
a journey.

CLAUDIA

You misunderstand me, beloved. He
won't be here when we leave.

LOUIS

What do you mean?

(CONTINUED)

CONTINUED:

CLAUDIA

He'll be in hell when we leave here. I intend to kill him.

LOUIS

Claudia, you can't do this!

Claudia turns and walks away impatiently. Louis follows.

CLAUDIA

Why can't I? You don't think he can die? We can all die! There are lots of ways. He's told me.

LOUIS

He's part of us! He's... he's Lestat! You can't simply turn on him.

CLAUDIA

Oh, yes, I can. I want to kill him, and I'll tell you a secret, Louis, if you come down so I can whisper it in your ear.

Louis kneels.

CLAUDIA

I want to kill him! I'll enjoy it. Killing mortals can't be half as much fun.

Louis draws back.

LOUIS

No. You can't mean it. I won't let you do it.

CLAUDIA

Shhh, don't you want to be free of him! I hate him. The mortals I kill. I care nothing for them. But him I hate.

LOUIS

Impossible. You can't succeed at it. You don't know his strength! He do can things neither of us can do.

CLAUDIA

Yes, and do you think that strength will pass into me when I kill him?

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS

I won't allow this to happen.

CLAUDIA

Why don't you admit that you hate him as much as I do?

LOUIS

Because I do not hate him. Hate myself? Yes, often.

CLAUDIA

He made you too, didn't he? He did it to you as he did it to me. Why don't you hate him?

Louis shakes his head.

LOUIS

It's not as easy as that, my dear. and I will not let you harm him. Maybe we should go away for a while, travel on our own, see if we can manage.

CLAUDIA

Oh, we'll manage. Don't seek to know the week or the night, or the hour. And don't seek to come between us, I warn you. Or --

LOUIS

Or what? You'll destroy me too?

Claudia is shaken.

CLAUDIA

No. I would never harm you. But if you do seek to interfere...

LOUIS

Yes?

CLAUDIA

You'll never see me again.

She leaves so fast she seems to vanish.

INT. FLAT - ANOTHER NIGHT

Lestat marches through the place, seeing mess everywhere, a theatre program on the carpet, a newspaper lying on the settee. The window is open and the rain is coming in.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT

Mon Dieu, where is Jeanette?
Where's Marie? They haven't been
here for days!

LOUIS

Maybe we've frightened them some
way. I'd better call at their
house when I go out.

LESTAT

Jeanette would have come to me
herself if she were troubled.
She's never suspected a thing.

Lestat stops. He lifts his chin. He catches a scent.

LOUIS

What is it?

LESTAT

Damn her into hell. She's done
this!

LOUIS

What? What are you talking about?
Lestat, wait.

Lestat goes DOWN the hall, OUT on the porch, DOWN the
back stairs, ACROSS the courtyard, and INTO old deserted...

BRICK KITCHEN

As he rips open the wooden doors, a huge swarm of
gnats rises and nearly suffocates him. He waves them
away in disgust.

Louis looks over his shoulder.

They both see Jeanette and her daughter, Marie, freshly
dead in each other's arms, yet already devoured by heat
and insects.

Lestat bangs the shutters closed.

LESTAT

How dare she! Our own servants!
Mortals under my protection, and
to kill here, in our lair, and
leave the remains!

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS

I'll talk to her. I'll reason with her. She's full of resentments. Now, come, help me get rid of these two. I can't bear to be near them.

Lestat shudders. Opens kitchen doors again.

LESTAT

Damn her. Only the mad ones are too lazy to clear away the remains! She knows this is forbidden.

He opens the old, unused iron-doored brick oven, and turns and stares at the two bodies, disgusted that he must touch them. He reaches down and touches Jeanette's dark hair.

CUT TO:

Sound of a MATCH.

FLARE OF FLAMES

Bodies burning amid kindling and paper.

CLOSE ON LESTAT'S FACE

in firelight.

LOUIS

There'll be more trouble from her. And we must ride it out. She'll come round to herself again.

LESTAT

I'm mortally tired of her!

LOUIS

Lestat, she broods. She makes threats. It's idle talk --

LESTAT

Threats? What do you mean, threats?

Lestat is furious. Louis is stymied. Sees the dilemma.

LOUIS

It will run its course. We must be patient.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Lestat looks hard at Louis, then turns his back walks off.

Louis realizes full dilemma, says nothing.

Lestat turns back, deeply aggrieved.

LESTAT
Does she despise me so much?

LOUIS
She's so small, so powerless.
What can she do to either of us?
She is a woman, and the pain runs
deep.

CLOSE ON OPEN OVEN

and bodies burning.

LESTAT
(whispers)
No, not a woman. That she never
was. And that's the horror.

LOUIS
She harms herself more than --

LESTAT
Let her try to harm me and I'll
put her out of harm's way fast
enough!

Leaves.

CLOSE ON LOUIS'S FACE

realizing he's caught between the two of them.

INT. PARLOR - LESTAT - ANOTHER NIGHT

in formal dress comes in, sees all the doors are shut.
Listens, catches scents. Angrily he walks into the
parlor.

Louis is playing solitaire at a small game table.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT

She's back. What a surprise. I thought she'd run away with the gypsies. And she's got two mortals with her.

LOUIS

Seems so. I don't like it either.

LESTAT

How dare she bring them here!

LOUIS

Patience, mon ami. She wants an independence that she can never have. Let it go... for my sake and your sake.

Lestat is too disgruntled.

Sounds of Claudia CLOSING DOOR at the end of the passage and coming down the hall. She is a vision in lovely white lace, pink ribbons, long hair.

CLAUDIA

Bonsoir, mon pere!

She beams at Lestat who sits down at the piano with his back to the keys.

LESTAT

Ah, the prodigal daughter! I'd given you up nights ago, after you left those two murdered in the kitchen. Where have you been.

CLAUDIA

Oh, little people can hide in little places. And how considerate of you to burn those bodies. Ashes to ashes. My thanks.

He gets angry, but she gestures for patience. She approaches him, smiling, radiant, seductive. She puts her little hands on his shoulders.

CLAUDIA

'Bless me, Father for I have sinned.' I'm sorry. Truly. I've a gift for you. To make up for the whole thing.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT

Gift? What do you mean, gift?
What are those mortals doing under
our roof?

CLAUDIA

They are my gift for you, darling.

LESTAT

I don't need such a gift.

Claudia grabs his right hand in both of hers and tugs
him to his feet and after her down the hall.

Louis follows, alarmed, suspicious.

CLAUDIA

Oh, come see! They're the most
beautiful tavern girls I've ever
beheld.

LESTAT

Tavern girls. You know my
weaknesses...

CLAUDIA

Your favorite kind. Faces like
angels and hearts of coal. They've
sent many a sailor to his death,
those two...

Lestat stops in the doorway of a back parlor, seldom
used dusty. Two gorgeous women -- a blonde and a
brunette -- lie tumbled on the couch, heavily painted,
full breasts, gorgeous, very flashy and tacky and fast
asleep.

Lestat laughs.

LESTAT

Ah, yes, from Lafitte's. Does
the world never stop giving us
these luscious little ladies of the
streets! Oh, you're right, they
are my favorite meal, surely.

CLAUDIA

Killed a man this very evening.
For a single gold coin.

Lestat hardly hears her. He walks toward the women.
He's getting hungry. On the table are bottles and
glasses.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Behind him, Louis is very wary. Can't quite figure all this out.

LOUIS

How did you get them to come here?

CLAUDIA

It wasn't difficult. I'm an adorable little girl when I want to be. I led them to believe I was alone in this great big flat full of such fine furniture and silver!

LESTAT

You are a genius, Claudia.

He kneels down before the two irresistible women, tumbled against each other.

CLOSE ON LESTAT

savoring them. He runs a finger over the lips of the brunette.

CLAUDIA

Well, it was you who gave me the idea, actually. Burning the remains of the maid and her daughter. I thought why not bring the meal home now and then, and use the old oven again.

LESTAT

(uneasy but dazed
with hunger)

Where we can really savor it.

LOUIS

Don't take this victim here, Lestat. Claudia, I want none of this!

LESTAT

Don't fuss, Louis. I'll burn the remains myself.

She draws near to Lestat who is bending over the brunette.

(CONTINUED)

CONTINUED:

CLAUDIA

Go to it, let me watch you.

Lestat lifts the brunette, who groans and he sinks his teeth into the flesh above her breast and drinks, giving off long savoring moans as he does so. They look like lovers.

Claudia watches.

Louis turns angrily to return to the parlor, then hears:

LESTAT

Hmmm, absinthe...

CLAUDIA

You've always liked the taste of it, Father.

Louis comes back. Lestat continues to drink. Then glaze-eyed, he pulls himself up and reaches for the Blonde. He takes her ravenously, like someone kissing farewell before a war.

He moans again, and she slips out of his arms and back on the couch onto the body of the other one. He stares forward...

LESTAT

Absinthe!

Almost paralyzed, he stares wildly as he slips to a sitting position on the floor. With effort he focuses on Claudia who comes toward him on tiptoe, and then bends over him.

CLAUDIA

That's right, Father, and laudanum, so much of it, they would not have lived another hour had you not come!

LESTAT

Louis! Louis... she's... poisoned me! Louis, put me in my coffin...

Claudia slips a huge knife out from under the pillows beneath the whores. She drives it right through his heart.

CLAUDIA

I'll put you in your coffin, Father. I'll put you there forever!

(CONTINUED)

CONTINUED:

Louis rushes to stop her, as Claudia stabs Lestat over and over in an orgy of wounds, blood pouring out of him.

Louis reaches her just as she has slashed Lestat's throat, and he grabs for the knife, lifting it, and her with it because she will not let go of it.

LESTAT

My God, Louis... it's too many
wounds! Too fast!

Claudia kicks at Louis heaving him backwards over the table, BOTTLES CRASHING as he falls. As he climbs to his feet, she pounces upon Lestat and sinks her fangs into his neck and sucks his blood ravenously.

Louis rushes to Lestat just as Claudia draws away, repelled and stunned by what is happening to Lestat:

Lestat is shriveling, as if he'd been a bag of blood. His skin is shriveling against his bones like parchment, his eyes are slipping back into his skull-like face. A noise escapes his lips. His lush, beautiful hair remains unchanged. But his clothes are virtually being emptied of the body.

It is now no more than the bones, wrapped in paper and the pupils of the eyes suddenly roll up into the papered skull.

Claudia stares at the shriveled skeleton in its skin wrapping, which looks totally dead. She is fascinated.

Louis kneels beside the ghastly spectacle.

He reaches for Lestat's shoulders. But it's just bones, held together with cloth, or so it seems, and Louis drops the skeleton in fear and horror. It lies in the puddle of blood. The eyeballs, blank, now look yellow. All the skin looks yellow.

Claudia pulls herself out of her thrall.

Tenderly, she approaches Louis, patting his shoulder in a reassuring way.

CLAUDIA

Go now, go on. It's my doing and
I shall finish it.

LOUIS

No!

(CONTINUED)

CONTINUED:

CLAUDIA
He's dead, Louis! Spare yourself
the sight of the flames.

Louis begins to gather up the dried limbs though they
flop free like sticks.

LOUIS
Not in that filthy oven, not with
those charred bones. Not like
that, no.

INT. LESTAT'S BEDROOM

The shriveled skeleton lies on the lace coverlet. Louis
stares at it. It looks deader than ever.

EXT. OLD CEMETERY NEAR POINTE DUE LAC - NIGHT

A carriage stands on the distant road with its lamps
burning.

Louis, carrying the white wrapped body of Lestat wanders
among the old tombs.

LESTAT (V.O.)
I loathe places like this, damn
it!

CLAUDIA (V.O.)
Then leave, Father. Nobody said
you had to be properly buried.

Louis, in grief and confusion, leaves the cemetery.
Goes into:

EXT. SWAMP

A still pool under the moon.

ECHO of Lestat's LAUGHTER.

LESTAT (V.O.)
Didn't I tell you it was going
to be fun?

CRIES of BIRDS merge with Lestat's LAUGHTER. RAPID
HARPSICHORD MUSIC.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT (V.O.)
I'm so lonely... I want a
companion.

Gently Louis lowers the body to the surface of the pool
and then lets it sink.

LOUIS
Who can forgive me, Lestat? Who
can give me absolution?

He gives up in despair.

FOCUS ON YELLOW HAIR

billowing from the sheet beneath the water.

EXT. CEMETERY - TWILIGHT

The next NIGHT FADES TO NIGHT:

EXT. COURTYARD

Claudia stands in the open brick kitchen watching the
burning of Lestat's belongings in the furnace. She
throws a top hat into it, a pair of gloves. Her face
is grave, sad.

She turns as Louis returns.

CLAUDIA
At last! I've been sick with
worry.

As she tries to go to him, he moves past her up the
stairs and into the...

INT. FLAT

Claudia comes behind him, distressed and perplexed.

CLAUDIA
Don't you see, we're free now? We
can go. What's wrong with you?
Louis, look at me. Louis, he
deserved to die.

Louis turns around in the doorway of his room:

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS

Then so do we! Every night of our lives. We should die, both of us, now. He was my brother! My maker! He gave me eternal life.

CLAUDIA

I told you I meant to do it.

LOUIS

Yes, you did! And I didn't dare warn him because I didn't believe you could do it! And I was afraid that if I did warn him, that if he believed me, he'd destroy you!

CLAUDIA

(hurt)

Please, Louis... He wronged us both when he made us. He kept us under his dominance always...

LOUIS

Leave me alone. I can't look at you. I'll care for you because you can't care for yourself. But I don't want you near me. Get away.

Claudia's eyes are glazing over with faint bloody tears. She turns away.

Louis walks into his room, stares blindly around him.

Then he's distracted by:

Claudia's CRYING. A terrible heartbroken crying, like the crying he heard the first night he ever saw her, utterly defenseless, but it's ECHOING like a vampire's crying.

He can't quite believe his ears. He moves into the hallway and then into her room. She lies against a heap of pillows on the bed, truly sobbing. He draws near, touches her shoulder and when she looks up at him, her eyes and face are stained with blood tears. The blood runs down her cheeks. Her lips tremble. She sobs uncontrollably, lips trembling.

(CONTINUED)

CONTINUED:

CLAUDIA

Louis, I did it for us. So we could be free. I did it because of what he did to us. I tried to forgive him. I couldn't do it. Louis, if I lose you... I have nothing. I would undo it to please you. I would, I swear it...

He shushes her gently, gathering her into his arms and sits on the bed covering her hair and her blood-stained face with kisses. She cries softly, allowing herself to be comforted.

LOUIS

Very well, my darling. Very well, my love...

Claudia crying softly against his blood-stained shirt.

CLAUDIA

We'll leave here, Louis. We'll go to Paris. We'll forget he ever existed. We'll find others. We'll see the world. Who knows what the old ones know? What they can do.

LOUIS

All right, my darling. All right, my love.

INT. FLAT - TWO NIGHTS LATER

Movers take out two trunks. The parlor furniture is all draped with white sheets.

Louis and Claudia both have on cloaks and gloves. They are ready to go. Louis takes one look around. He stands with the poker looking down at the small coal fire. Then hears...

The BIRDS. CANARIES SINGING in Claudia's room.

LOUIS

Ah, the birds. I forgot the birds. There's nothing to do now but let them go.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Claudia, weary, melancholy sits down on the sofa as he puts down the poker and goes down the hall. He stops, staring at the back door.

Sound of FOOTSTEPS SHUFFLING in the courtyard. Then HEAVILY TREADING on the stairs.

Louis is frozen. Claudia rises and comes toward him, takes his hand.

LOUIS

It can't be.

CLAUDIA

But it is!

She turns in panic to the front of the flat. STEPS CONTINUE UP the STAIRS. ON the PORCH. The DOOR CRASHES open.

Lestat in filthy swamp-soaked rags nearly falls into the hall. He is robust again, but his entire body is covered with creases where the flesh had wrinkled and shriveled. He is scored all over with these scars. His eyes are bloodshot. He can hardly steady himself.

Louis tries to stop him, but Lestat contemptuously and clumsily throws Louis to one side.

CLOSEUP OF LESTAT'S

scarred face, seemingly without reason.

LESTAT

Claudia!

BACK TO SCENE

Claudia rushes into the parlor, but he's after her. She snatches up the poker from the fireplace and batters him with it fiercely, knocking him backward. He staggers.

Louis comes in and throws his arms around Lestat's shoulders. Lestat hurls him back and off balance again and then kicks him a powerful kick in the gut. Claudia screams.

Lestat snatches the poker from Claudia and reaches for her. She shoves him with all her might and he falls back against the gas sconce, SHATTERING the GLASS. The fire burns his face. He cries out.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Claudia regains the poker and whips the burning coals out of the grate at Lestat's feet. They land on the carpet and near the draped furniture and begin to smolder. Sheet over chair begins to burn. Lestat stares down at the smoking coals trying to get his bearings. Claudia slams him with the poker again in the GAS flame, and this time the SCONCE SHATTERS and the flame EXPLODES up the wall.

Louis struggles to his feet. The wallpaper is burning. Lestat's hair catches. She turns, sees the burning sheet on the chair and hurls it at Lestat. Her dress catches. She screams.

The room is exploding into flame.

Lestat is on his knees, choking, hands up over his face, in the smoke. Louis grabs up Claudia smothering the flames of her skirt with his hands. The whole parlor is afire.

Louis carries her out, down the back stairs, through carriage way and through the gathering crowd of mortals and away down the...

STREET

Finally, he stops and sees that she is not badly burnt, only terrified. She clings to him. He looks back at the glare of the distant burning house.

He puts Claudia down in a doorway.

LOUIS

Stay here, until I come back.

CLAUDIA

No, Louis, don't leave me. The ship is about to sail.

Louis runs back toward the townhouse. It is surrounded by mortals. Fire roars out of the parlor window. Louis walks closer, cleaving to the wall, trying not to rouse notice. He looks up. The parlor is an inferno.

Claudia catches up with him. Desperate.

CLAUDIA

The tide's going out! The ship's going without us.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS

Not yet.

Picking her up, Louis hurries away.

EXT. DECK OF SHIP

Louis stands at the railing in the morning mist as the ship moves down river. He sees...

CITY OF NEW ORLEANS

with its flickering lights.

LOUIS (V.O.)

Until the very dawn I stood on that deck, watching, fearful he would come again, out of the very river like some monster to destroy us both. And all the while I thought Lestat, we deserve your vengeance. I deserve it. You gave me the Dark Gift. And I have delivered you into the hands of death for a second time.

Return to:

MALLOY AND LOUIS (PRESENT)

LOUIS

We had the voyage to ponder it, how he had survived. Claudia swore we had a fatal error when we had failed to burn his remains.

EXT. DECK OF SHIP - CLAUDIA AND LOUIS

at the rail. Stars over the sea.

CLAUDIA

Pray he died in the fire! Did you see him? Did you see the scares all over him? He couldn't have gotten away.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS

Oh, yes, he could have. He couldn't come after us, no, he was too weak for that. But he could have gotten away.

CLAUDIA

You sound as if you wanted him to escape. When will you admit your own hatred for him?

She cleaves to Louis. In spite of himself, he strokes her soft little face.

RETURN TO PRESENT

MALLOY

Was she right? Did he die in the fire?

LOUIS

(smiling sadly)

How could we know? You can imagine how powerful he was to rise from the swamp as he had...

MALLOY

He was conscious all the while, waiting to get his hands on something living, something with blood in it...

LOUIS

Exactly. It isn't very hard to envision. There must have been blood filled creatures all around him in those waters. And he was Lestat after all. Maybe he fed on the smallest at first, and then the great alligators of the wilderness until he was healed enough to take some hapless human on the road.

CLOSE ON MALLOY'S FACE

As:

LOUIS (O.S.)

You know as much about us now, perhaps, as I do. We can suffer terrible blows, blows that would kill a mortal, but if we are not burnt to ashes, we heal. We come back.

EXT. 19TH CENTURY STEAMSHIP

moving at sea under night skies.

LOUIS (V.O.)

I think I did pray that he escaped the townhouse. And yet I feared for Claudia at the very thought. Meanwhile, each night brought us closer to Europe, closer to Paris, closer to a world of which we had only dreamed.

EXT. BOULEVARD FACADE OF GRAND HOTEL AND PARIS OPERA

Crowds and gaslight everywhere. Carriages, horses. OPERA coming from the opera house.

LOUIS (V.O.)

Ah, Paris. How many mortals have uttered that name with reverence. Is there any other place that evokes such love? But understand what Paris meant to us... we two had lived a century in New Orleans. Paris was a universe, whole and entire unto herself!

EXT. 18TH CENTURY PALACES ALONG THE SEINE - NIGHT

The high walls of the Louvre, dark figures walking in pairs through the shadowy tulieries.

EXT. STREET - SHOP WINDOW

Claudia, in furtrimmed muff and bonnet, peers through the glass at the dolls. They resemble her markedly, these, with blonde hair and blue eyes. She peers deep into the shop to see:

MADELINE, a young woman bent over a workbench painting a doll's face, oblivious to being watched. Claudia smiles at her lovingly. Then looks with a troubled expression at the dolls.

INT. OPERA STAIRCASE

Louis and Claudia hurrying hand and hand with crowd of mortals as we hear the sound of the ORCHESTRA TUNING beyond. Both are excited and happy.

INT. NOTRE DAME

Claudia and Louis standing in the deep shadows of Notre Dame, looking up at the branching arches. Louis is overcome with the beauty. He is excited. Claudia is fascinated.

INT. GALLERY

Louis and Claudia walk among paintings of 1870 with other spectators. Louis studies them intently. He studies the mortal ladies passing, studies their big fashionable hats.

INT. CAFE

Claudia watches the waitress flirt with Louis as she teases him about not liking his wine. She smiles to herself thoughtfully.

LOUIS (V.O.)

We were alive again. We were in love, and so euphoric were we that I yielded completely when Claudia moved us into the Grand Hotel, the very largest in Europe on the Boulevard des Capuchines.

INT. SUMPTUOUS SUITE

full of late 19th century furniture, lots of Empire style, Regency, gilt, the usual velvet and brocade.

CLOSE ON HUGE, BLACK, EBONY CHEST

against a wall, solemn among all the light and glitter.

CLAUDIA

at the open French windows listens to sounds of the CROWD outside. Busy night.

Louis approaches, drops on one knee and presents her with a little string of pearls. He puts them on her, gazing at her slightly uneasily and then he kisses her on both cheeks.

She forces a smile.

(CONTINUED)

CONTINUED:

CLAUDIA

Where are the others, Louis? I can hear them. I can sense their presence. But they hide.

LOUIS

Let's not be so eager to find them, my fairy princess. Lestat warned me often enough about them. They may not be willing to share their territory, even with two such human creatures as you and I.

CLAUDIA

But they're like us! They are what we are!

LOUIS

Are we so alike, Claudia?

Claudia smiles at him, kisses him.

CLAUDIA

Alike enough, don't you think?

LOUIS

(thoughtfully)

Yes.

She looks out at the crowds below. Then:

CLAUDIA

Maybe they know things.

She looks at her hands, her own reflection in the open French door beside her.

CLAUDIA

Old magic, secrets. Charms. Who knows?

LOUIS

Charms for what, my dear?

Claudia looks down at her little hands, at her arms, then muses.

LOUIS

Lestat would have told us if they had some precious secret. You know what they'll be like. City cousins and we, the ridiculous rustics.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Louis admires her. She watches carriages stop below. Porters rush to gather luggage. Ring of LADY'S LAUGHTER.

CLAUDIA

Sometimes it's almost worse here.
The loneliness, the separateness.

Louis controls his inner thoughts. He says only.

LOUIS

Sometimes, but not always. And
definitely not tonight.

He takes her hand. She gives in. As they open the door to the hall to leave, sound of ORCHESTRA SWELLS from lobby below.

INT. HOTEL SUITE - ANOTHER NIGHT

Louis wakes up from a nap, ruffled on the lavish bed, picks up his book -- David Copperfield -- and tries to find his place. He is wearing distinct clothing -- a green frock coat and striped waistcoat, cream-colored pants. Claudia enters, shuts the door.

She has a large parcel. She strips off bonnet and gloves and then tears loose the ribbon from the box.

She lifts a huge doll from the box, a duplicate of herself.

LOUIS

Wherever did you find that?

CLAUDIA

You thought I hated dolls now,
didn't you?

LOUIS

Yes, I did. But that one looks
exactly like you.

Claudia flings the doll gently in the chair. She strips off her own cape. Her hair is loose. Her manner and expression are entirely womanly.

CLAUDIA

It should. It was made for me, by
the doll maker, Madeleine. I asked
her to make it. All her dolls
resemble me.

Claudia tosses her hair, scowls at the doll and picks it up and begins fussing with it. Suddenly something snaps in her expression.

CLOSE ON HER FACE

as she looks down at the doll. She blinks as we hear the GLASS BREAK. She flings the doll onto the empty hearth where its broken head is utterly shattered.

Louis studies her sadly, but not with complete sympathy. He looks at the broken doll. He holds his tongue. Claudia runs her fingers back through her own hair in a woman-like gesture, her face ironic and grim. Louis deliberately looks away.

CLAUDIA

Why do you look away, why don't
you look at me?

Louis puts down the book on the table, rises, brushes off his coat and straightens his coat. He lifts a dark green wool cape from over the arm of a chair and puts it over his shoulders.

LOUIS

Your tone is unkind with me
again, tonight. It seems your
habit of late. Maybe I should go
walking and leave you to your
meditations for a while.

Claudia approaches, face molded in a sophisticated expression of ironic dissatisfaction.

CLAUDIA'S POV - LOOKING UP AT LOUIS

CLAUDIA (O.S.)

Ah, but tell me something from
that lofty height, before you go.

BACK TO SCENE

Louis nods, he sits down on the bed beside her and he bends to take her hand and kiss it.

CLAUDIA

What was it like... making love?

Louis is stunned. He blushes. He rises and goes to the door. He reaches for the knob.

CLAUDIA

You don't remember? Or you never
knew.

She stares at him coldly, mocking him. He turns around, leans against the door. He answers candidly.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS

It was something hurried. Seldom savored. Quickly lost. I think that it was... the pale shadow of killing.

They look at each other.

CLAUDIA

(in pain)

Ahhh. Like hurting you as I do now... that is also the pale shadow of killing.

LOUIS

Yes, madame. I am inclined to believe that is correct. Bonsoir.

He goes out and closes the door.

EXT. WINDING STREET (LATIN QUARTER)

LOUIS (V.O.)

I knew her dissatisfaction was growing. Her resentments were increasing night after night. Though she'd claimed to hate Lestat, now she missed him, and her anger was turning slowly on me.

Louis walks briskly, inspecting the old buildings about him, enchanted with them, yet worried about Claudia.

Suddenly he stops. Listens. He takes a step. He hears a STEP behind him. He takes two steps. He hears TWO STEPS. He takes three, four, five and the STEPS MIMIC his. He senses danger.

He stares ahead at the light of a lone gaslamp at the top of the hill and then a figure materializes there under the gaslight, or appears to do so.

SANTIAGO, a tall vampire stares down at him. And gradually we realize as does Louis that this vampire has assumed the same attitude and posture as Louis and that his clothes are identical to Louis's and his black hair is combed in the same way.

Louis gives a little involuntary shake of the head. Santiago mimics. Louis takes a step forward. Santiago mimics. Louis utters a syllable and so does Santiago. Louis falls silent and folds his arms. So does Santiago. The timing is preternatural.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS AND SANTIAGO
(simultaneously)

Clever.

LOUIS

You mean me harm?

SANTIAGO

(a beat behind)

You mean me harm?

Louis calculates.

LOUIS

Trickster. Buffoon!

Santiago echoes the first word but not the second. Louis has broken his composure. He turns his back on Santiago only to come face to face with Santiago right in front of him.

Again Louis turns his back to find Santiago facing him.

Louis turns, glowers, refusing to look at him.

LOUIS

I've been searching for you. I've
come to find you and this is what
I find?

Slowly he looks up. Santiago draws close, breaking the mirror tricks and suddenly pushes Louis who is slammed back against the wall. Santiago smiles.

Louis is furious. He quickly regains his balance and he deals Santiago a great blow, catching him just as he tries to dodge. Santiago staggers, is amazed and as Santiago rushes at him, Louis deals him a strong blow again.

LOUIS'S POV

as he struggles to see where Santiago has fallen. He hears sounds of a SCUFFLE. BLOWS. Silence.

Then Louis sees

Armand, standing alone with his back to the light. Armand's hair is trimmed short nineteenth-century style, like Louis's and he is dressed for the period in a black frock coat, and high-collared white silk shirt. He looks like an angel.

BACK TO SCENE

LOUIS

Armand!

Armand looks momentarily confused, then regains his calm, tranquil expression.

ARMAND

Louis, is it not? Louis de Pointe
du Lac.

He cocks his head, scanning Louis's mind.

Louis becomes faintly suspicious.

Armand takes an engraved invitation out of his pocket and thrusts it at Louis.

Louis reads aloud as we see:

THEATRE DES VAMPIRES
By Special Invitation
Friday, 9 p.m.

ARMAND

Bring the petit beauty with you.
No one will harm you. I won't
allow it. But you must explain
tomorrow how you know my name.

Armand vanishes.

Louis listens to the silence.

EXT. BOULEVARD DES CAPUCHINES - THEATRE DES VAMPIRES
- NIGHT

Louis formally dressed, with Claudia in rich attire, in his arms, approaches the theatre as others buy tickets and go in.

LOUIS

Remember what I've told you.
They'll have different strengths
and weaknesses. Some will read
your thoughts if you allow it.
Be on guard.

They draw close to:

HUGE POSTERS

announcing the Theatre Des Vampires showing cliched images of vampires in cloaks overcoming damsels.

ANOTHER ANGLE

CLAUDIA

But this can't be real. This is nonsense.

LOUIS

I think it's nonsense, all right. But something tells me it's going to be the strangest nonsense we've ever seen.

Warily, they show their invitation to the mortal ticket taker at the door. He glances away indifferently.

INT. THEATRE BOX POV - STAGE BELOW

Claudia and Louis look about at crowd as lights go down.

CLAUDIA

Mortals, mortals everywhere. And lots of drops to drink.

LOUIS

They are here. I know they are. Listen for something that doesn't make a sound.

Stage; curtain rises.

A vampire disguised as an old woman comes out on the stage, limping to COMIC MUSIC, basket on her arm, as the grim reaper, a vampire, holding a skull mask on a stick before his face, follows her.

Suddenly she sees him. MUSIC is poignant. She kneels, prays to him silently to take her. She lays her head against her folded hands in weariness.

The grim reaper comes for a closer look, then backs off. Laughter. The old woman rises and chases the grim reaper. Laughter as they run round and round on the stage.

The grim reaper hides behind a painted tree. The old woman gives up, goes away. Grim reaper now lowers the mask and yawns. Revealing that he is Santiago. Bored, he lifts the mask again, appears to fall asleep with it over his face, against the painted tree.

LOUIS

(whisper)

It's a vampire. It's the one I saw in the Rue St. Jacques.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Santiago affects a bored air as if about to go to sleep, when a spotlight uncovers --

A MORTAL WOMAN suddenly forced out upon the stage.

CLAUDIA

She's no vampire.

LOUIS

No. And she's frightened. She doesn't know where she is.

The audience laughs uneasily, then stops as the Mortal Woman comes into the footlights. She is too beautiful, too confused. Silence falls.

The grim reaper throws up his hand in adoration. Then he tears away the skull mask and his white face grimaces at the audience, looking as frightening suddenly in its preternatural gleam as the mask.

The Mortal Woman sees him and is more frightened. Tears stand in her eyes.

Vampire men and women, clothed in black emerge from the shadows, each holding a skull mask before his or her face as they make a great horseshoe behind the Mortal Woman which she does not see.

Suddenly, the Mortal Woman sees them and is more frightened.

CLOSE ON VAMPIRE MEN AND WOMEN

as in concert, they cast down before them the skull masks, the sticks stack like crossbones, the skulls gleaming at the audience. It is a preternatural trick of skill.

The vampires are seven -- five women and two men in addition to the grim reaper. All beautiful gleaming white, aged 20 or 30 in mortal appearance.

LOUIS

(whisper)

They use no paint. And the audience thinks it is paint!

CLAUDIA

CLAUDIA

Oh, Lestat would have loved this!

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS

I'm not so sure you're right. I don't love it!

MORTAL WOMAN

I don't want to die!

She looks around in panic. Santiago swoons, arms over his breasts as if he is hopelessly in love.

SANTIAGO

We are death!

The Mortal Woman steps to the footlights.

MORTAL WOMAN

Someone help me. Please... What have I done?

LOUIS

This is no performance!

CLAUDIA

And you and I are the only ones in the audience who know.

SANTIAGO

We all die. Death is the one thing you share with all those here.

Santiago gestures to the audience.

FOCUS ON AUDIENCE

Rapt faces.

ON STAGE

MORTAL WOMAN

But I'm young...

SANTIAGO

Death is no respecter of age. You could harbor an illness in your young body. Outside a man might wait to kill you simply for your yellow hair. Need I tell you what fate has in store for you.

MORTAL WOMAN

I would take my chance. Let me go! Please...

(CONTINUED)

CONTINUED:

SANTIAGO

And if you take that chance and live, what is your fate. The humpbacked toothless visage of old age?

SANTIAGO

approaches her, and tears the drawstring out of her peasant blouse. It opens completely, and starts to slip. She tries to catch it, but he gently takes her wrists and lifts them down. The blouse falls revealing her young breasts.

LOUIS AND CLAUDIA

LOUIS

This is monstrous!

CLAUDIA

(dazed with hunger)
Yes, and very beautiful.

ON STAGE

SANTIAGO

Just as surely as this flesh is pink now, it will turn gray and wrinkle with age.

MORTAL WOMAN

Let me live, please. I don't care.

SANTIAGO

Then why should you care if you die now?

She shakes her head, confused. He catches her wrists behind her back.

AUDIENCE

is awestruck by her beauty, her suffering.

SANTIAGO

draws near her cheek.

(CONTINUED)

CONTINUED:

SANTIAGO

And suppose death had a heart to love and he did release you? To whom would he turn his passion? Would you pick a person from the crowd there? A person to suffer as you suffer now?

AUDIENCE

A YOUNG GIRL cries out from the third row.

YOUNG GIRL

Oh, yes, take me, Monsieur Vampire! I adore you.

Audience roars with laughter.

ON STAGE

SANTIAGO

(aside to the girl)
You wait your turn.

Laughter.

The Mortal Woman shakes her head in panic.

SANTIAGO

Well, have you a sister, a mother, a daughter you would send in your place?

CLOSE ON CLAUDIA

Even she is repelled by the cruelty of it. Shakes her head.

MORTAL WOMAN

shakes her head no. She is helpless.

ON STAGE

SANTIAGO

Unconscious death waits for you everywhere. But we are conscious death. Do you know what it means to be loved by death, to become our bride!

MORTAL WOMAN

looks up on the verge of hysteria or fainting. But then her eyes mist over. She is being entranced.

FROM HER POV

we realize she is looking past Santiago at Armand who has just stepped out of the wings. Armand has entranced her. He passes Santiago. Santiago stiffens, but yields the stage.

ARMAND

No pain.

MORTAL WOMAN (O.S.)

(entranced)

No pain?

ARMAND

takes her by the naked shoulders.

ARMAND

Your beauty is a gift to us.

Armand gestures to the others who slowly, gracefully close in.

ARMAND

Who deserves such a gift?

He pulls the drawstring from her skirt and it falls revealing her nakedness. But she is spellbound.

MORTAL WOMAN

No pain...

Armand embraces her, drinks, her naked body stark against his black clothes, then he passes her to the other vampires one by one.

CLOSE ON LOUIS

who battles desire and hunger with anger. Pushes his tongue against his fangs, and frowns.

LOUIS

I've seen enough of this.

CLAUDIA

(cajoling)

Be still!

ON STAGE

The naked Mortal Woman lies dead on the floor of the painted forest. The vampires seem to vanish one by one. The AUDIENCE LOUDLY APPLAUDS the tricks.

ANOTHER ANGLE

APPLAUSE, CHATTER. But the audience is uneasy and eager to escape. They hurry to the exits, whispering anxiously, with forced smiles.

CLAUDIA

Patience, Louis. Patience.

Houselights go up as Louis sees Santiago standing in the door of the box gesturing for them to come.

INT. FOOT OF STAIRWAY

opening into a

HUGE UNDERGROUND BALLROOM

Walls are painted with copies of famous Brueghels, Goyas, depictions of death. Fine wooden coffins lie in niches set into the walls up and down both sides of the long room. Some are very old, some lustrous, some rusted.

Candles burn in sconces.

Armand stands in the center of the ballroom, hands clasped behind his back, as Claudia and Louis come down the stairs and into the room.

Vampire men and women seem to appear all around Louis and Claudia deliberately startling them. Hands dart out to touch Claudia as if she were a doll. Shrieks of preternatural laughter. She cleaves to Louis. He is silently enraged. He looks to Armand.

Armand gestures for the vampires to back off.

All obey but ESTELLE.

ESTELLE

Such a darling. Whoever made you,
my dear?

She menaces Claudia, her breasts enormous, her fangs bared.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Armand glares at her. Suddenly she is forced off her feet and back against the wall by something invisible. She slams into the plaster and glowers at Armand.

ESTELLE

That was crude of you!

She vanishes.

Blur. Armand reappears with a lighted candle in his hand. He gestures for Louis to follow him. Claudia remains behind, watching warily.

Armand and Louis walk along the walls, the candle flaring on the ghastly murals: The Triumph Of Death; The Fall Of The Angels; Bosch's Hell.

Armand's face gleams like that of an angel above the candle. Louis is horrified by the paintings as he was by the performance.

LOUIS

Monstrous.

ARMAND

(lips not moving yet
echoing Claudia's
earlier words)

Yes, and very beautiful.

LOUIS

Your lips, they didn't move.

ARMAND

I'll speak in audible words if it
makes you happy. I can do it
either way.

Louis looks at him, drawn to him, yet wary.

Armand snaps his fingers.

A mortal boy of fifteen comes forward. Armand gestures to Louis. And the boy offers himself. Louis is utterly confused. Can't resist. Sees marks on the boy's throat. Drinks his blood.

Other vampires appear all around Louis who suddenly senses it and draws back, releasing the boy, ashamed.

CLOSE ON CLAUDIA

far away, watching contemptuously and warily.

LOUIS

is disoriented, trying to regain his equilibrium.

BOY

smiles as he withdraws, spellbound and weak.

LOUIS

glares at the others.

ANOTHER ANGLE

Armand beckons for Claudia and Louis to follow as he reveals a door in the wall by opening it and leading them down stairs into a passage and into a stone room with medieval chairs, table, an old coffin, a blazing fire. Books on one wall.

MEDIEVAL PAINTING OF SATAN

hangs over the fire.

ON SCENE

A door is open to the rainy night outside and another stairway to the street above. Armand closes it. Louis falls into the chair, hands to his temples.

Armand turns to Claudia. Claudia's eyes mist. Without a change of expression, she sits limp in a chair, her eyes moving listlessly over the books.

CLOSE ON BOOKS

Withcraft, demonology, lives of the Saints, Grand Grimoire.

BACK TO SCENE

She refuses to lose consciousness.

Armand sits in the chair opposite Louis as Louis looks up.

ARMAND

Disappointing, isn't it? To come so far, and find so little! Jaded lords and ladies of darkness amusing themselves like the Old Royal Court.

CONTINUED:

LOUIS

Yet, you are their leader! You let them do all this. This play, this horror...

ARMAND

You sound like your maker. It was Lestat de Lioncourt, wasn't it, who made you both? He condemned me once in the same way. All I do is give the others what they need of me.

LOUIS

And this theatre sustains them, and gives them contentment.

ARMAND

So they let me believe. Or perhaps I must believe it.

LOUIS

You can read my thoughts, can't you?

ARMAND

Now and then. You don't know your own strength. The child knows hers. Her purpose she can't conceal, but her deeper thoughts are closed to all who would pillage them.

LOUIS

She's no child. You know that whether you can read her mind or not. And what purpose do you speak of?

ARMAND

She has the charm of a child. And the wisest of us can be lulled by appearances. And we need interesting and new companions.

LOUIS

Do we?

ARMAND

You know we do. Time is our enemy! What would we do without the fledglings to guide us into the new era as all we love slowly rots and fades away?

(CONTINUED)

CONTINUED:

Louis tears his eyes off Armand and looks up at the picture of Satan.

ARMAND

Why do you stare at that? It's a picture, nothing more.

He rises suddenly, composure broken, grabs the picture off the wall and throws it into the fire.

LOUIS

It has no meaning.

ARMAND

You know it does not. It's a symbol.

LOUIS

But the old ones, the very old ones...

Armand takes his hand.

ARMAND

I know nothing of God or the Devil. I have never seen a vision, nor heard a divine voice, nor learnt a secret that would damn or save my soul. And I am the eldest. For all I know I am the oldest living vampire in the world.

Louis is thunderstruck. He stares at the angelic face which is very sad.

CLOSE ON ARMAND.

Louis falls back into the chair.

Armand waits patiently. Then:

ARMAND

This doesn't surprise you. You knew you would find no answers here.

LOUIS

Oh, but I hoped and I dreamed. That Lestat was wrong, that there was some framework, some place for us. Children of Satan... that someone somewhere knew why we were allowed to exist.

(CONTINUED)

CONTINUED:

ARMAND
Children of Satan? Didn't Lestat
tell you of those old customs.

LOUIS
Yes.

ARMAND
And if there is a Satan, who made
him, pray, whom do think?

LOUIS
Why, God made Satan. Who else?

ARMAND
Then we're all Children of God,
aren't we? And that is what
mortals believe. How can we
improve upon that?

Louis is struck by the simplicity of it.

LOUIS
Then we are damned in hell, all
of us. We are evil...

ARMAND
But what is evil?

LOUIS
Now it's you who are deceiving
yourself. You know what it is.
You saw it on that stage tonight.
Evil is cruelty. Evil is murder.
Evil is the taking of a single
human life!

Armand is deeply moved by Louis' sincerity.

ARMAND
I fear for you!

LOUIS
And not for yourself?

(OPTIONAL. SCENES OF VENICE WITH VOICE OVER)

ARMAND
No. I was born to Darkness
centuries ago, in Venice by a
Master who brought me to him in
love. He told me no tales of gods
or demons. It was the others who
told those lies.

(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

ARMAND (CONT'D)

Those who came to destroy him because he was an outlaw and a blasphemer. Those who took me away and taught me the Ways Of Satan, and the Rules Of The Children Of Darkness, the old catechism of the damned.

CLOSE ON Louis's face.

ARMAND

And I took their vows, and said their litanies, and sang their hymns and danced at their sabbats. Until Lestat came. Your maker. The innocent one, the perfect spirit of the last century, believing in nothing but the goodness of his own nature. And he was right.

Louis doesn't answer. Then:

LOUIS

Lestat knew we were evil. He just didn't care.

ARMAND

Knew? You say knew? You mean Lestat is...

Claudia appears suddenly at Louis's shoulder, interrupting. She is fighting a spell, as if it is a drug. Trying to see and move with clarity.

CLAUDIA

Come, beloved. It's time we were on our way. I'm hungry and the streets wait.

She stares hard at Armand and he stares back at her. She looks away warily, as if his eyes have a power.

ARMAND

You can leave by this door. The others won't hurt you. I won't let them. This I swear.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Armand looks meaningfully at Claudia who eyes him suspiciously.

ARMAND
I have no magic potions for you,
little one. No charms.

Claudia is shocked by his words.

ARMAND
You will be as you are and as you
were made... a child forever.

Claudia is enraged and humiliated, glaring at him and then at Louis.

CLAUDIA
I made no requests of you!

LOUIS
What are you saying to each other?

ARMAND
Go. Your finely appointed rooms
await you. You can always come to
this door if you wish to find me.
I'll be here.

INT. HOTEL SUITE (PARIS) - BEFORE DAWN

Claudia paces in a rage. Hair wild, dress undone, looking entirely like a little woman, voice resonant like a woman. All childish innocence long lost.

CLAUDIA
I detest them, I can't stand the
sight of them! They disgust me!
Stupid, bourgeois Parisians.
Fools! They all dress in black,
did you see it? It's a damned
organization, a private club!

Louis stares into the fire, dejected.

CLAUDIA
God in heaven, what I wouldn't
give to speak with Lestat for
five minutes! And there are no
little ones among them. I am the
only one! The only one! And
their leader mocks me!

(CONTINUED)

CONTINUED:

Louis takes her in his arms, tries to still her with kisses.

CLAUDIA

What a fool I was to kill Lestat.
And I'm in danger.

LOUIS

What danger?

CLAUDIA

I can feel it emanating from all of them! They want to know what became of our maker. They're suspicious. They have their rules. Their idiotic rules!

LOUIS

They don't know what happened to Lestat. They search our souls but they don't have the answers. Not yet. And we are in danger, my cherie. We. Not you.

CLAUDIA

No, it is I who am in danger. And as much from that ghastly Armand as from the rest.

LOUIS

That's not true.

CLAUDIA

He wants you, Louis. He wants you for a companion. He bides his time in this place. 'How we need new companions.' Do you remember what he said? And he taunts me with my foolish dreams!

LOUIS

What dreams, Claudia?

CLAUDIA

Did you think you were the only fool, beloved? I dreamed of some wizardry that would make me...

He kisses her, smooths back her hair.

LOUIS

You are perfect to me as you are. You always were. You are my beloved.

(CONTINUED)

CONTINUED:

She leans on him, closes her eyes, confides:

CLAUDIA

Do you know what Armand's soul
said to me -- 'Why not end the
pain now, child? The sun can be
your deliverance.'

LOUIS

No.

CLAUDIA

Oh, yes. He can't make me grow
into a womanly shape but he can
show me how to die.

EXT. FOOT OF STEPS (PARIS) - NEXT NIGHT (RAIN)

by Armand's door.

Louis knocks. Armand opens.

ARMAND

You've come early. I'm grateful
to you. I was waiting for you,
of course.

LOUIS

Listen to me.

He follows Armand into the room.

LOUIS

Claudia, she is dear to me, my...
daughter.

ARMAND

Your lover.

LOUIS

No, my beloved, my child.

ARMAND

If you say so. You are so
innocent.

LOUIS

I'm not innocent. But I'm afraid.
She feels she's in danger from the
others.

ARMAND

She is.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS

But why? Why would they hurt her. What right have they to do anything to either of us!

ARMAND

They are the coven. They have their laws. It's forbidden to make one as young as she is, one so helpless, one that cannot survive on its own.

LOUIS

It wasn't her blunder!

ARMAND

She's too small to make a vampire of a male or female old enough to protect her. She can't... make another at all. Do you know what she hoped to find here?

LOUIS

Yes. She should have known such a thing wasn't possible. But you have to protect her.

Armand nods.

ARMAND

I know.

Louis sinks into the chair, looking up at Armand.

LOUIS

There was so much I wanted to say to you, so much I wanted to ask, to learn from you.

ARMAND

And I'm here to teach. I need you, young one, just as you need me. I'm the teacher Lestat wouldn't be. And you're the pupil he didn't want.

He draws close to Louis, a picture of boyish innocence.

ARMAND

How many vampires have the stamina for immortality? Do you know how quickly they perish of their own will.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS

Yes, because I almost did it once to myself.

ARMAND

No, you'd never give up on life. I know you wouldn't. If the world were reduced to one empty cell and one fragile candle, you'd stay in that cell studying that candle. You see too clearly. You see too much.

LOUIS

That's what Lestat said to me. And I failed him! I wronged him. Oh God.

ARMAND

(smiling)

How he must have loved you. I love you.

LOUIS

But why?

ARMAND

I need you more than he ever did. To make my link with this century, to carry me into its art and its philosophy, and all the things I despair of understanding on my own.

LOUIS

Oh, but you'd be making a terrible mistake. I'm at odds with everything and always have been. I wasted life when I had it. I waste my gifts now. I have never belonged anywhere with anyone at anytime.

Armand laughs softly.

ARMAND

You are so nearly perfect. Louis, don't you realize everyone in this Nineteenth Century feels as you do? You are the very spirit of these times! Your melancholy is the melancholy of the century.

Louis is speechless, and in love.

(CONTINUED)

CONTINUED:

ARMAND

There's so much I can show you. I want to go back to Italy, back to Venice, to the palace where I was made. I can teach you things about your powers you haven't begun to learn. But listen. You must... you must get the child away from here. They won't tolerate her. They'll destroy her.

LOUIS

I can't leave her. Oh, I want to come with you. Talking to you, it's...

ARMAND

Like feasting? Like the deep rich taste of blood?

LOUIS

Yes.

ARMAND

Come, I'll hold them off. They're all cynical little cowards when we get right down to it. The trash of the era, just as you are its essence. I'll keep them at bay, but you must think of some way to get her safely out of here and on her own.

EXT. STREETS (MONTMARTRE)

Louis walks up the hill past lighted cottages.

LOUIS (V.O.)

Of course I couldn't leave her, get her safely away! What did such words mean to me. But I wanted to leave her! For the first time, I admitted it. I had wanted to leave us since the night she's tried to kill Lestat. I loved her, yes, beyond reason, but since that night, we had been a torment to each other now and I could deny it no longer.

Louis stops. Peers into --

PAINTER'S STUDIO

The mortal painter is fast at work on a huge canvas, vaguely impressionistic, very early Monet. He stops in his work as he sees Louis in the doorway.

The painter wipes his hands on his smock, beckons for Louis to enter. The room is brightly lighted, full of glorious pictures. A fire blazes in the little stove.

Louis is hungry. He lets the painter, enrapt, put him in the chair.

The painter begins Louis's portrait.

CLOSE ON Louis who becomes ever more hungry staring at the painter who works furiously sketching Louis's face.

The painter stops, disturbed.

LOUIS
(dazed monotone)
Save yourself. Beware.

The painter drops the brush, backs away in fear.

Louis takes him. The painter fights, but Louis sinks his teeth and drinks.

LOUIS
Die. Die... Give it up...

He releases the painter, still alive but comatose, onto the floor.

Louis stares at the canvas, the sketch is a portrait of innocence, a young man, wholly compassionate and gentle.

LOUIS
I'm mortal now, like you, my
brother, with your blood.

He touches his face.

Louis touches his own face.

LOUIS
Warm and wanting to be warmer, to
go on existing, and thriving on
your blood!

The painter's eyes close.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Louis lifts the painting and starts to leave with it, when the painter opens his eyes, and rises up, grabbing the painting from Louis.

They wrestle with it, Louis winning, but casting aside the painting and drawing the painter up to him and gashing his throat in rage for the final drink.

INT. HOTEL SUITE - NIGHT

Louis enters. He is carrying the painting sketch, which he props on the mantel. Suddenly he catches a scent. Small lift of his chin. He looks into the mirror. He sees in the glass.

MADELINE, the Doll Maker, resplendent in green taffeta, sitting like a Madonna with Claudia on her lap. Claudia's arms are around her neck. The contrast between mortal woman and immortal child is plain.

Louis turns around.

LOUIS

Why did you bring her here? What does this mean?

Claudia slips from Madeline's lap. She approaches, looking womanly and cruel.

CLAUDIA

Don't you know?

LOUIS

No.

CLAUDIA

Even now you dream of leaving me, of wandering the world with your new teacher. Well, you will make her one of us before you leave me! You will do that for all you've done to me!

Louis recoils.

CLAUDIA

Do you know how I despise you? Your evil is that you cannot be evil! You will not! You didn't stop Lestat when he made me! You didn't stop me when I destroyed him. Well, you will do evil now and for me!

(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

CLAUDIA (CONT'D)

You will make her strong and
immortal so she can care for me,
so I can leave this place!

Madeline is stricken with love for Claudia. Claudia paces, a woman in a doll's body, enraged.

Louis is not surprised so much as defeated. Bravely he listens.

CLAUDIA

Snatching me from mortal hands
like two grim monsters in a
nightmare fairy tale! You idle,
blind parents! Fathers!

She spits blood at his feet.

CLAUDIA

And you weep. You haven't tears
enough for what you did to me.
Six more mortal years, seven,
I would have had that shape.

She points to Madeline.

CLAUDIA

Now, you give her to me! You do
this so I can go on with her! I
will not live with this hatred
any longer. I will not live with
this rage!

CLOSE ON Louis accepting, and identifying with her completely without defense.

CLAUDIA

Oooh!! I love you still, that's
the core of it.

She pivots. Bending at the waist as if struck by a blow.

CLAUDIA

Lestat I never loved, but you
always. The hate I feel is equal
to the love. Louis, do you know
how much hate that is?

LOUIS

Yes, I know.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Claudia begins to tremble and cry blood tears. Madeline comes to her side.

MADELINE

Oh, my precious one, don't cry.
Don't.

They embrace each other. Louis watches.

Pause.

He goes to Madeline and he draws her near to him. He cradles Madeline's chin in his hand.

LOUIS

You must do as I tell you. Look at the gaslight. Don't take your eyes off it. I'm going to drain you to the brink of death but you must stay alive, do you hear me?

MADELINE

Yes!

Louis bends and starts to drink her blood.

EXT. HOTEL SUITE - BALCONY

Louis emerges from the room and puts his hands on the railing. The wind blows the curtains. Behind him we see...

Madeline dancing in mad circles with Claudia. Their mingled laughter becomes louder and louder. Louis stares down into the Boulevard. At the corner of...

CAFE DE LA PAIX

he sees...

Armand. Solitary. Watching him from the street.

HOTEL SUITE - NEXT NIGHT

Luggage being carted out by bellhops. Madeline is tracing the flowers in the carpet with her foot like a person on LSD, giggling, and dancing around the flowers.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Louis pays the last bellhop. He leaves. Claudia, dressed and ready for the journey, shuts the door. She comes back and she looks at Louis.

CLAUDIA

Forgive me.

LOUIS

There's nothing to forgive.

CLAUDIA

I showed you my pain, Father.

LOUIS

That you did, child, and I deserved to see it. All of it, and your anger as well.

Claudia reaches up for him with both arms. He lifts her, embraces her.

LOUIS

My darling, my love...

Claudia kisses him on the mouth. She draws back, bites into her tongue, and when the blood flows, she kisses him full on the mouth again. He closes his eyes, receiving the kiss, and then he pulls away holding her.

CLOSE ON MADELINE

looking up, startled.

Lights dim all around her.

LOUIS

is fully alert. He looks around.

OTHER VAMPIRES

in their black clothes are all around them. Pressing closer and closer.

ESTELLE

Time for justice, little one.

SANTIAGO

(to Louis)

Yes, you blundering fool!

As Louis starts to fight, we hear Madeline scream.

INT. FACADE OF THEATRE

which is closed. Carriages stop before the doors. We see the whole crowd in black, with Louis, Claudia, and Madeline, emerge from the carriages. The prisoners are shoved inside.

INT. BALLROOM

Louis, Madeline and Claudia are forced inside, and the vampires make a circle around them.

LOUIS

Where is Armand? I demand that you wait for him.

SANTIAGO

You can make no demands here, rogue! Bastard!

Louis rushes at him and is knocked back. Madeline and Claudia cling to each other. Claudia appears fatalistic. Madeline sobs in fear.

Louis gasps.

HIS POV

Lestat, dressed beautifully but horribly scarred now from the fire more than from the early stabbing, is shoved forward, teetering and reaching for Santiago's shoulder to steady himself. He is clearly confused.

LESTAT

Louis... Where is Armand? Armand promised me...

BACK TO SCENE

He stares, disoriented, at the others. Claudia looks at him, but he does not seem to recognize her or anyone, but Louis. Claudia is fearless and resigned.

SANTIAGO

You rose up against your maker. You tried to destroy one of our own kind! You rose against the coven master!

LOUIS

But he's alive. We didn't destroy them. Lestat, I beg you if ever there was a particle of love between us...

(CONTINUED)

CONTINUED:

Lestat tries to follow the words, but can't.

LESTAT

Where is Armand? He promised me his healing blood. I need it. I need the blood of the old ones.

(recognizes Louis again)

Louis?

(smiles)

It's you.

Vampires scream over and over, Justice, Justice, Justice...

Santiago points at Claudia. Lestat appears to see her for the first time.

SANTIAGO

Denounce the rebels. Name them and pass sentence.

LOUIS

Where is Armand? This creature doesn't know what he's saying. You have no right to condemn us. Lestat, look at me. Tell them to let the other two go. I am the one who hurt you. Tell them.

Lestat tries to follow, but can only express a faint happiness at the sight of Louis. He tries to gather his thoughts.

A BANGING, DRAGGING NOISE distracts Louis.

ESTELLE

Enough. The outcast has confessed. The child is an abomination. The woman is a weak and stupid fledgling. The sentence on all is death.

Louis goes wild, fighting, but they overpower him, dragging him to a big iron coffin which they have dragged to the spot. They force him down into it. They lock a chain over his chest, and hold him.

Santiago bends over the coffin.

SANTIAGO

For you, the slow way. Perhaps it will take centuries. Perhaps it will never really come at all.

(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

SANTIAGO (CONT'D)

Deep in the old dungeon, no one
will ever hear your screams as
you thirst, as you wither. Time
will have you all to itself.

Louis struggles. The lid slams.

INT. COFFIN

Louis struggles, breaks the chain, and beats his fists
against the lid of the coffin. All in vain. He tries
to turn over, he can't. It's too tight. He goes wild,
beating at the lid. Then stops.

TREAD OF FEET on stairway, and going down a long passage.
Seems endless. Louis feels all around him for some weak-
ness in the coffin, can find none.

Sounds of BRICKS and MORTAR. Louis stares. One more
struggle. Then he loses consciousness.

BLACKNESS.

INT. COFFIN

Dim light. Louis sleeps. Sounds of BRICKS being BROKEN,
thrown aside. Then of LOCKS BREAKING.

Louis opens his eyes. He is at once alert.

The lid opens. He sees.

ARMAND

above him, reaching down to lift his hand. A torch burns
on the wall behind Armand.

CUT TO:

LOUIS

Standing beside Armand, in vast long catacomb. Very far
at the end, we see the broken wall. Louis runs to it.

CUT TO:

LOUIS AND ARMAND

stepping through the broken brick wall.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS

Where is she? What's happened?
Where is Claudia?

ARMAND

Come, we must go, that way through
my cell.

Points to his cell at the end of the passage, foot of
the steps. We can hear the RAIN through the open door.

LOUIS

No, not without Claudia and
Madeleine. Where are they?

ARMAND

I can't save them.

LOUIS

That's not true. You don't
believe I'd go without them do
you. Good, God! They have them
here, somewhere, you must help me
find them.

He goes up the stone stairs and enters the ballroom.
Estelle stands far off, looking at him coolly. She lifts
the stage skull mask and laughs softly behind it. A male
vampire slumps in a chair staring fully at Louis.

Silence. Indifference.

Others hover in the same manner. A door is open to the
falling rain.

Louis sees Lestat sitting in a far corner. He rushes to
Lestat who looks up, confused. He's holding something,
crumpled, made of cloth.

LESTAT

Louis, we should go home now. We
should go back where we belong.

LOUIS

Claudia! Claudia!

Louis turns round and round in rage. Passive still faces.
The open DOOR BANGS suddenly in gust of breeze and opens
on the RAIN once more.

Louis glares at it, at Lestat. Lestat's hands release
the cloth. We see it is a small torn bloodstained
dress. Claudia's dress.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Louis sees it. He snatches it up and stares at it. The DOOR BANGS AGAIN. Estelle laughs. RAIN GUSTS into the ballroom.

Louis goes to the door. Armand approaches, tries to pull him away, but Louis shrugs him off, advancing on the doorway. He draws nearer and nearer and stares out --

INT. BRICK AIRWELL

On the stones lie Claudia and Madeline, burnt to greasy ashes, in each other's arms, exactly like the maid and her daughter in the brick kitchen in New Orleans. Same attitude, as if they died embracing each other.

Only Claudia's blonde hair and Madeline's red hair remain unburnt.

Louis look at the walls of this airwell, he looks up many stories to the sky.

Santiago shoves Louis suddenly into the ashes. Louis roars in horror, then attacks Santiago, overpowering him, ashes scattered into the RAINY WIND. Claudia's golden locks fly up into the wind, they swirl around the two warring figures.

Santiago tries to escape, dragging Louis back with him into --

BALLROOM

where the others close in.

Armand pulls Louis free of them. Louis fights.

BLACKNESS.

EXT. DOOR OF NOTRE DAME (PARIS)

Louis is slumped against the stone wall. Armand stands beside him like a guardian angel.

ARMAND

I couldn't prevent it.

LOUIS

I don't believe you. I do not have to read your soul to know that you lie.

(CONTINUED)

CONTINUED:

ARMAND

Louis, they can not be brought back. That is impossible. Their remains are destroyed.

LOUIS

You let them do it.

Louis climbs to his feet.

LOUIS

You held sway over them. They feared you. You wanted it to happen.

ARMAND

I swear I did not.

LOUIS

I understand you only too well. You let them do it, as I let her rip Lestat's heart to pieces! You let it happen as I let him make her! Well, I am your passive fool no more. Your melancholy spirit of this century! I know what I must do. And I warn you, do not seek your cell in the Theatre des Vampires again. Do not go near it.

EXT. STREETS (PARIS) - ALMOST DAWN

Wet and deserted. Theatre Des Vampires is quiet.

CLOSEUP ON CLOCK

CHIMING five a.m.

CLOSE ON LOUIS

looking at the paling sky. He is in the alleyway, outside of Armand's cell. He has a huge keg with him. He finds the door unlocked. He enters.

INT. CELL

empty. The hearth is cold. The old coffin is gone. Louis silently closes the door to the passage, and bars it with the immense bar. He looks about. Looks at the bar. It's enough to block this exit. He rushes back out.

INT. THEATRE

Louis hurls kerosene all over the stage curtain, the padded seats, the carpet. He leaves a long trail of kerosene behind him like a wick. He rushes to the wings and down the stairs, dribbling the kerosene behind him. He sees the candlelight of the ballroom below. Then the candle goes out. He listens, creeping quietly into the ballroom, leaking the kerosene from the cask. He splashes over the coffins that gleam in the dimness.

Then he strikes a match and heaves it at the kerosene. Everything bursts into flames. The trail of kerosene ROARS INTO FIRE through the ballroom over the coffins and up the stairs. We hear EXPLOSION of FIRE above.

LOUIS

shudders all over, fighting the morning weakness. He takes a small scythe from his belt and stands like the Grim Reaper.

Estelle rises from her burning coffin, screams and tries to run through the fire, but Louis slashes at her with the scythe, and she goes down screaming, her dress in flames.

ESTELLE

Stop him. It's morning. The
sunlight. Stop him.

Others rise, choking in the smoke. SCREAMS come from everywhere. They are burning.

Louis backs to the stairs to the dungeon. He can see down there a thin pale light under Armand's bolted door. Morning coming.

Santiago suddenly appears behind. He turns. Santiago rushes him in a blur. Louis lifts the scythe, too fast to see what he himself is doing. Santiago's head streaming blood flies through the air. The body drops, flapping its arms.

SCREAMS come from everywhere.

Another vampire rushes burning towards Louis. He decapitates the burning vampire.

The light from below is nearly blinding him.

LOUIS

covers his eyes with his arm and descends, rushing past the door of Armand's cell with its burning gleam of light. He runs down the long passage to the broken brick wall. He enters the --

DUNGEON

He stops once to catch his breath in the cool dark,
listening to --

SCREAMS ABOVE. ROAR of FIRE.

PASSAGEWAY

before and behind are empty.

He rushes back the long dark passage and finds the iron
coffin in which they locked him. He digs the scythe into
the ceiling, over and over, causing RUBBLE to FALL in a
great heap before the coffin, and then he climbs inside.

INT. COFFIN - CLOSE ON LOUIS

His eyes closing. Oblivion.

STAIRWAY - LOUIS - FOLLOWING NIGHT

Moves slowly up the sooty stone stairs, hearing the SOUNDS
of the CITY above. He emerges in the --

BURNT-OUT BALLROOM

under the naked sky. Above, on the --

EXT. SIDEWALKS

there are hastily constructed wooden barriers, a fragment
of a wall, heaps of rubble, but the theatre is gone.

He climbs up over the heaps of rubble. A high wall
remains, a piece of burnt roof and rafters.

Carriages and pedestrians go by, ignoring him.

INT. CROWDED CAFE

across from the theatre. Louis sits at a table, paper
folded in front of him. We see headline:

FIRE DESTROYS BOULEVARD THEATRE

LOUIS (V.O.)

The mortal world did not guess
what had taken place. Few bodies
had been found in the ruins.

(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS (V.O.) (CONT'D)

In other words, the younger ones had left their bones; the older ones had been obliterated. No mention of an eyewitness or a survivor. How could there have been?

INT. LOUVRE - NIGHTS LATER

It is already a museum by this time, and Louis fancily dressed and composed, walks alone through the rooms, looking at the painting by moonlight that comes through the windows and the skylights. He pauses before a Gericault. The Wreck of the Medusa.

Armand appears standing beside the painting.

Louis sighs.

LOUIS

You didn't even warn them, did you?

ARMAND

No.

LOUIS

Why not?

ARMAND

I didn't want to.

LOUIS

You were their leader. They trusted you.

ARMAND

No. That was never true. The theatre was mine. But I was never the leader, not since the time when Lestat destroyed the old ways.

Louis stops.

LOUIS

And Lestat? Was he there when the theatre burned?

ARMAND

Did you want him to be there?

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS (V.O.)

Then only a few years ago, I caught a glimpse of another vampire, and I knew at once it had to be Gabrielle!

CLOSE ON Louis in gentleman's white tropical suit staring through the crowd.

Distant figure of Gabrielle, her hair tied back, dressed in khaki men's clothes, white-faced, oblivious, like a walking statue. Unnoticed yet horrifying in her trance-like movement.

LOUIS (V.O.)

I didn't dare call out to her. What could I have said to her? It was like seeing a goddess!

He watches as she suddenly vanishes. He hurries through the crowd trying to catch another sight of her, but he can't. She seems to have disappeared. He's alone in the mortal crowd.

LOUIS (V.O.)

Every memory of Lestat I'd ever buried in my soul came back to me. Oh, I'd never really forgotten him, but now he crowded everything from my mind. He became my obsession.

EXT. STREET (SAN FRANCISCO) - MALLOY'S FACE (PRESENT)

MALLOY

Lestat is still alive. He did escape the fire.

LOUIS

That's what I had to find out. I'd been back to Paris innumerable times. I would have known had he been there. Now I wanted to return to New Orleans. Finally I could think of nothing else. The idle dream that if he existed still, he might be there. And I wanted to see my home again. My city. Where we had been so happy all those years. It was a reason... for existing.

EXT. GARDEN DISTRICT - NIGHT

Louis in Twentieth Century suit walks past the many Greek Revival Mansions.

LOUIS

Maybe I sensed something in those dark streets. I saw and heard sounds. And then on Prytania Street, only blocks from the Lafayette Cemetery, I caught the scent of death and it wasn't coming from the graves.

PAN OVER white-walled Lafayette Cemetery, surrounding mansions.

LOUIS (V.O.)

The scent grew stronger as I walked on uptown. Old death. A scent too faint for mortals to detect.

Louis sees rats darting along the street. One, then two, then two more together. They rush into a great overgrown garden surrounding a ruined mansion. No lights.

LOUIS (V.O.)

Someone was luring them.

A cat darts along the top of the wall and into the garden.

LOUIS (V.O.)

The smell of death grew stronger.

Louis stops at rusted gate. He forces it open and enters --

EXT. VERITABLE JUNGLE

of overgrown rose and oak tree and wisteria. He sees a faint glimmer of light coming from a distant glassless window of a huge two-story Greek Revival house.

He approaches, and then he sees --

HIS POV

Old shriveled corpse of a man, long dead and dried up, snagged in the thorny rose vines.

BACK TO SCENE

He looks around. Walks on. Sees another corpse, almost nothing but bones sinking into the wet earth, the roots of the oak overgrowing it.

He looks up at the distant light.

He passes a third corpse, caught in wisteria and rose vine, only bones and clothes.

LOUIS (V.O.)

They were like the doomed princes caught in the thorny vines of Sleeping Beauty's castle. I knew what it meant. A vampire had lured them here, but had been too weak to get rid of them.

Louis sees dead rats lying near the steps.

LOUIS (V.O.)

No vampire can linger near the remains of his victims. It spelt despair -- the behavior of a dying animal that pollutes its own nest. Perhaps it meant madness.

Louis treads carefully on the rotted steps. He moves along the porch. More dead rats. He sees through the floor-length windows into rooms lined with stacked books. Virtually walled with them. Water seeps down over the books. It gleams as it drips from the ceiling. The floors of the splendid rooms are bare, except for a rotted French chair by a dead fireplace. A single mirror reflecting the moon.

Dead rats.

He moves along the porch to the parlor windows. The candle flickers inside. He sees --

HIS POV

Lestat lying on the floor. He is gaunt to near starvation. All his scars are gone, but he is almost a skeleton and his eyes are enormous in their sockets. His clothes are rags. Blond hair beautiful as always.

One tiny candle stands beside him. He reads:

The Black Mask Magazine. 1929.

(CONTINUED)

CONTINUED:

He reads aloud the second installment of Dashiell Hammett's, *The Maltese Falcon*, laughing now and then, with delight. He affects a tough American voice, lapsing into French accent for narrative.

Without turning his head he speaks.

LESTAT
Come into my parlor, Louis, said
the spider to the fly.

He goes on reading, as Sam Spade bullies Joe Cairo.

INSIDE

Louis studies him. Lestat ignores Louis.

LOUIS
I prayed you were alive!

LESTAT
Did you? To whom did you pray?

Lestat continues reading. He is Sam Spade.

Louis approaches and takes the magazine tentatively from Lestat's hand. Lestat allows this.

LOUIS
1929. Do you know what year this
is?

LESTAT
Why don't you bring something new
to read then? A long time ago
the magazines stopped coming. I
had no more bank drafts, no more
ink to write. No more stamps.

Lestat appears almost too weak to lift his head. But he is very composed. Mentation perfect.

LESTAT
You are beautiful, Louis. You
always were. The strong one.
Armand's no longer with you, is
he? That's better for you, though
you may not know it now.

LOUIS
Where is the coffin?

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT

What does it matter? There are many dark places in my house and beneath it.

LOUIS

Lestat, this place is a ruin. This is no longer safe. Mortals will come here.

Lestat laughs softly.

LESTAT

That would be lovely. I haven't tasted mortal blood in so long. Could you get me a mortal, Louis?

Lestat struggles to sit up. He is straightbacked, smiling, a horror of starved limbs.

LESTAT

You know, some nasty little thief or killer, like in the old days. Some bittersweet trash from the riverfront. I can still hear the river. I can smell it. Can you? Don't bother. I don't really want a human. If I did, I'd get one for myself.

LOUIS

How long have you been here?

Lestat falls into thought, then suddenly excited:

LESTAT

Louis, last time I went out I saw the most marvelous thing.

LOUIS

(compassionately)
What was it?

LESTAT

A motion picture, Louis. People moving on a giant screen. Oh, it was magic. And there was dialogue, written on cards in between the moving pictures. It was a whole story. Orphans In The Storm. Lillian Gish. It was beautiful. Surely you've seen it. You look so fit, so well.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Lestat's face darkens.

LOUIS

What is it?

LESTAT

They showed the daytime sky! I was frightened. I left the theatre. I ran all the way back here. Do they still make these motion pictures? I know all about radios, I can hear them, I love them, and some sort of... I don't know what it is...

LOUIS

Lestat, they make motion pictures in color. The actors speak. The daytime sky in a film can't hurt us. The rising sun in a film is just an illusion.

Loud noise from the street of TRUCK RATTLING BY.

Lestat shivers, covers his ears. He's terrified. He crosses his legs Indian-style and bends over.

LOUIS

Lestat, it's only a truck passing.

Lestat takes his hands away from his ears.

OTHER SOUNDS of the night. DISTANT TRAFFIC. A SIREN. Lestat winces at the siren, but it DIES AWAY.

LESTAT

I know what these sounds are, Louis. I saw the automobiles when I went out last. I saw them chugging and racing through the street. Here... look!

He holds up the Black Mask magazine. Points to an advertisement of a young man riding a motorcycle. Year 1929.

LESTAT

Motorcycles, they pass sometimes.

Lestat shivers.

LESTAT

And there are aeroplanes... in the sky.

(CONTINUED)

CONTINUED:

A silence falls. Lestat's mind appears to wonder. He looks about and then looks up at Louis in happy surprise.

LESTAT

You are here, I thought I was dreaming! See the rats? In the old days in France, they called us country lords harecatchers -- we starved if we didn't kill the small game. And now I'm the rat catcher!

(laughs)

The Pied Piper. And the rats, they are marvelously reliable. They never learn not to come when I call.

Lestat laughs softly.

Louis smiles bitterly.

They look at each other.

LESTAT

I didn't go to Paris for vengeance, Louis.

Louis says nothing.

LESTAT

I came for the blood of the old ones. For Armand's help. I was healing, but it was so painful and so gradual, and I was still, well, you know... young.

Louis says nothing.

LESTAT

I did tell them she'd tried to kill me. You can't blame me for that, can you?

LOUIS

No. I can't blame you for it.

LESTAT

But it was Armand who directed the whole trial and execution as if it were the final play for his little stage.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS

I suppose I've always known that was so. And yet I stayed with him.

LESTAT

Loneliness. You needn't tell me. You should develop a taste for rats again. You tried once, didn't you? Sometimes I talk to them before I kill them. I never did that with innocent mortals. Did I? I was never cruel to mortals, was I?

Louis shakes his head.

LOUIS

You must come out of here. Please. Come with me.

Lestat shakes his head.

Sudden sound of DIESEL TRAIN from the riverfront. PIERCING WHISTLES. Again, Lestat cowers, covering his ears. He trembles violently. He shrinks up, knees under his chin. The SOUND DIES AWAY.

A pause.

LESTAT

There are machines out there, that cool the houses. In summer they roar like wild beasts. But the warmth is lovely then. I don't mind it. Only I wish the trees hadn't grown so thick. I can no longer see the stars.

Louis drops down beside him. Urgent.

LOUIS

Lestat, let me get you out of here. Let me show you the world the way it is now. It's full of marvels. Of all of us, you should see it, you above all should --

Lestat smiles.

LESTAT

Should what? Respect it? Have the stamina for eternity? A passion for beauty that helps me endure the passage of time?

(CONTINUED)

CONTINUED:

Lestat laughs bitterly.

He gathers up the Black Mask magazine. He begins to read again out loud -- Sam Spade and Joe Cairo. Tough guy accent.

Louis stares at him. He speaks his name, but can't get his attention.

He grabs Lestat and shakes him.

LESTAT
Back off, my friend! I may not be
as weak as you think.

He sits up again very straight, in full command.

LOUIS
That's the point! You've healed.
You're whole again. But you must
feed.

LESTAT
Go away, Louis.

LOUIS
You'll be destroyed if you stay
here. You'll be discovered. This
place... it could...

LESTAT
Burn? Like Pointe du Lac. Like
our townhouse? Like the Theatre
des Vampyres? Oh, and thank you
for that last conflagration. I
thought they deserved it.
Despicable liars. They never
helped me. They never gave me
their healing blood. And to think
Armand's blood was so powerful
with age. Do you know what he
really did?

EXT. TOP OF TOWER (PARIS) (1870)

Armand forcing the wounded, scarred Lestat to the battlements.

LESTAT (V.O.)
He took me back to the Magnus's
tower, the very place where it
had all started. He lured me
there with his promises.

ANOTHER ANGLE

Armand strikes Lestat and sends him over the battlement. He falls and falls until he is smashed on the stones. Blood flows from his fallen body but his blue eyes are wide open. He is alive.

RETURN TO SCENE - NEW ORLEANS MANSION (PRESENT)

Lestat sitting on the floor.

LESTAT

He had his reasons. I'd destroyed the old coven. My broken bones healed. Everything healed. We are immortal, more or less.

He reaches for the Black Mask magazine. Louis lets him take it.

LESTAT

Some night, something will rouse my curiosity. Give me a reason to rise and become the vampire Lestat again. But not you, Louis. You remind me of too many things.

He lies back down and opens the magazine.

LESTAT

You knew she meant to destroy me.

LOUIS

Yes, I did.

LESTAT

You left me in the burning townhouse.

LOUIS

Yes, I did.

LESTAT

And when you burnt the Theatre, for all you knew I was there.

LOUIS

Hate me for it. Come back to do battle, to quarrel. Take your vengeance!

Lestat laughs softly, shaking his head.

LOUIS

My blood isn't as powerful as Armand's, but it can revive you.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LESTAT

No, thank you, my dark brother.
I remember that taste only too
well.

LOUIS

Lestat, don't you want to make
me suffer for what I've done to
you?

Lestat merely smiles at him, seeing through the taunt.

LESTAT

Louis, I think you are suffering
beautifully, just as you have
always suffered. Why should I
lift a finger? It isn't
necessary.

Louis smiles ironically and nods in agreement.

LESTAT

Go away now, mon ami. Go back
to your modern world of marvels.
Let me have my peace and quiet.
And if you do come back, bring
something new to read. And
candles. Bring me candles. You
know how I love the light.

EXT./INT. RUINED MANSION - NEXT NIGHT

Louis comes up the steps and into the parlor. He has a
small parcel. Lestat reads as before. He does not look
up. Louis tears open the parcel, and removes a small
Watchman portable TV with earphones. He kneels by Lestat
and he turns it ON.

We see the tiny screen glimmer with a ROCK VIDEO, Madonna
dancing wildly.

Lestat sits up, clasps it, amazed.

LOUIS

This is to blot out all the sounds
that hurt you. Here.

He drops extra batteries on the floor and they gleam in
the light. He puts the earphones over Lestat's head.
Turns up the volume.

Lestat smiles in delight. He begins to laugh, and then
sway with the music which he can hear and which we can
not.

(CONTINUED)

CONTINUED:

He holds the little Watchman like a treasure, singing in perfect pitch the words of MADONNA'S song.

LESTAT

'Like a Virgin, kissed for the very first time.'

INT. MANSION - HALLWAY - ANOTHER NIGHT

Louis stands in the doorway, arms folded. He watches --

Lestat, a skeleton in rags, dancing as he wears the earphones and holds the Watchman.

We hear a very THIN SOUND from the earphones: ROLLING STONES. "I Can't Get No Satisfaction." Lestat dances with eerie grace in perfect time.

MUSIC GROWS LOUDER.

As Louis watches, Lestat becomes the performer, singing, dancing to the music, a spectacle among the ruins, as he does the modern Michael Jackson-style move to perfection.

Louis tries to clear his vision, to shake the illusion or suggestions of Lestat as rock star.

LOUIS (V.O.)

I don't remember how many times I came back. Three? Four. It doesn't matter. He would not look at me or speak to me. And finally one night he wasn't there.

EXT. MANSION

From a distance behind its jungle of vine and trees.

LOUIS (V.O.)

But I could hear the music, coming from somewhere, perhaps beneath the foundations. I went away. I never saw him again.

EXT. MANSION

We DRAW AWAY FROM the mansion, THROUGH the Garden District streets, PAST huge Magnolia trees, PAST iron fences.

Oaks hung with moss.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS (V.O.)

That's my story. You have it all. I go on, night after night. I feed on those who cross my path. But there is no passion in me any longer. I am reverent. A spirit with preternatural flesh. It ended when I saw Claudia burnt to ashes in that airwell. My dreams died with Claudia. My faith.

RETURN TO SCENE (SAN FRANCISCO) - PRESENT

Malloy staring at Louis.

MALLOY

No! It can't end like that.

LOUIS

But it did. It's finished. There is no more to tell.

MALLOY

But it's not over. Your passion for all of it, your vision -- It's still inside you. It comes out in every syllable you speak. You're immortal! Truly immortal --

LOUIS

I tell you it's over! As Lestat once said to me, I have given you what I have to give!

MALLOY

Louis, listen to me. Lestat may still be there.

LOUIS

It makes no difference now. It's finished.

Louis looks at the cassettes on the table.

LOUIS

Do with this story what you will! Learn from it what you can. Give it to others. I'm glad I've told it. Maybe for the first time I understand it myself.

Malloy rises.

(CONTINUED)

CONTINUED:

MALLOY

One more chance, Louis! Take me!
Make me one of you! Do it.

Louis is slowly horrified and then outraged and angry.

LOUIS

(barely able to
contain his rage)
This is what you want? After all
I've told you! You ask me for
this!

MALLOY

Yes. I can be your link with this
century! I'm the one to take you
both into these times. Louis,
give it to me. You don't
understand your own story. You
don't understand the intensity
that you yourself described!
You've forgotten what mortal life
is!

LOUIS

Dear God. I've failed again,
haven't I?

Louis rises, overturning the table, scattering the tapes.
He disappears.

Malloy sits there trembling. Quickly he gathers up the
tapes, and the recorder. He puts away the mike. He is
muttering to himself almost feverishly. He stands up
and turns to go and --

Louis is right before him, inches away, a figure of
menace, as in the alleyway at the start.

Malloy falls back in terror.

Louis reaches out, drags Malloy to him. Malloy drops the
tapes and the little machine.

LOUIS

You want to go a little deeper?
One final lesson to make you see!

Malloy panics and tries to get away, but Louis gashes his
blood, sucking the blood fiercely and then throwing the
groaning Malloy on the floor.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Malloy, badly weakened, hand to his heart, gets up. Louis advances on him in menace.

Malloy staggers out of the room. He makes for the stairs. Louis grabs him again, drinks again, as Malloy tries to push him away. Louis drags him from the stairs to the second staircase which leads to the roof. He throws him down. Malloy is weak, his throat torn.

LOUIS

You like it? You like being food
for the immortals! You like
dying? Is it beautiful? Is it
intense?

MALLOY'S POV

His heart is racing. In a haze, he flees up the stairs, as Louis comes relentlessly after him, barely seeming to take steps, he moves so fast and so gracefully.

BACK TO SCENE

Malloy pushes open door to the roof.

EXT. ROOF (SAN FRANCISCO) - NIGHTTIME

light of San Francisco all around him. He staggers to the right and to the left. No escape.

He turns.

Louis smack dab against him again.

Malloy screams.

Louis sinks his teeth again.

MALLOY'S POV

of view as he loses consciousness. Haze. Confusion.

He sees --

Blurred image of Louis standing over him looking down at him.

His eyes close.

EXT. ROOFTOP - MORNING

FROM ABOVE we see the body of Malloy like garbage on the roof.

As we DRAW IN, we see Malloy looks dead, eyes half open. Sun strikes him. Wind blows torn newspapers across the roof and out into the sky. A cat approaches, licks at Malloy's neck, then goes away.

CLOSE ON MALLOY

Half-mast eyes look dead.

Then suddenly the eyes open. He sits up. He stares around him. He is pale and feverish and trembling. Like a drunken man, he makes his way --

INT. STAIRS - BACK TO ROOM

There in the sunlight is the tape recorder and all the cassettes, just as he left them.

He falls on his knees gathering them up.

CUT TO:

INT. MALLOY'S CAR

He hunches over the wheel. Looks impossibly sick and weak. He holds the RECORDER, rewinds the tape. Then hears:

LOUIS (V.O.)

(on tape)

And then on Prytania Street, only blocks from the Lafayette Cemetery, I caught the scent of death and it wasn't coming from the graves.

Relief. Excitement. Malloy turns ON the IGNITION. He ROARS out of the parking place while with his right hand, he STOPS the RECORDER, puts in another tape, hits the rewind button.

EXT. FREEWAY

FROM ABOVE we see Malloy's car on the freeway.

We see it on the open road:

(CONTINUED)

CONTINUED:

LOUIS (V.O.)

(on tape)

1791. That's when it happened...
I was twenty-four -- younger than
you are now.

PAN TO sky;

ROCK MUSIC RISES. ROLLING STONES. "I Can't Get No
Satisfaction." GROWING LOUDER and LOUDER and BLENDING
with the motion picture THEME.

EXT. CAR - NIGHT

is a tiny speck on the dark desert highway.

We DRAW UP again and FROM --

EXT. DESERT SKY

DISSOLVE TO:

EXT. LOUISIANA SKY

Oaks with moss, magnolias... CRY of BIRDS...

ROLLING STONES and THEME CREST.

FADE OUT.

THE END

INTERVIEW WITH A VAMPIRE
Adapted by Neil Jordan
From the novel by Anne Rice

February 10, 1993

1

INTERVIEW WITH THE VAMPIRE.

INT. ROOM. NIGHT (SAN FRANCISCO).

A small bare room, illuminated only by the streetlight coming through the window.

A hand presses a cassette into a recorder and fiddles with a small microphone.

Malloy sits over a table fiddling with the tape. He is young, half-shaven, dressed in T shirt and jeans. He looks to --

LOUIS, who stands by the window, looking out on the street, with his back to Malloy. Louis is dressed in an old-fashioned suit.

LOUIS

So you want me to tell you the story of my life...

MALLOY

That's what I do. I interview people. I collect lives. F.M. radio. F.F.R.C. I just interviewed a genuine hero, a cop who -

LOUIS

(quietly interrupting)

You'd have to have a lot of tape for my story. I've had a very unusual life.

MALLOY

So much the better. I've got a pocket full of tapes.

LOUIS

You followed me here, didn't you?

MALLOY

Saw you in the street outside. You seemed interesting. Is this where you live?

LOUIS

It's just a room...

MALLOY

So shall we begin?

(Playfully, almost teasing)

What do you do?

LOUIS

I'm a vampire.

Malloy laughs.

MALLOY

See? I knew you were interesting. You mean

1

this literally, I take it?

LOUIS

Absolutely. I was watching you watching me. I was waiting for you in that alleyway. And then you began to speak.

MALLOY

Well, what a lucky break for me.

LOUIS

Perhaps lucky for both of us.

Still in shadow he turns from the window and approaches the table.

LOUIS

I'll tell you my story. All of it. I'd like to do that very much.

Malloy is uneasy as he studies the shadowy figure, fascinated but afraid.

MALLOY

You were going to kill me? Drink my blood?

LOUIS

Yes but you needn't worry about that now. Things change.

Louis stands opposite, hand on the chair. Malloy is riveted.

MALLOY

You believe this, don't you? That you're a vampire? You really think...

LOUIS

We can't begin this way. Let me turn on the light.

MALLOY

But I thought vampires didn't like the light.

LOUIS

We love it. I only wanted to prepare you.

Louis pulls the chord of the overhead naked light bulb.

LOUIS'S FACE

appears inhumanly white, eyes glittering. Inhuman or not alive. The effect is subtle, beautiful and ghastly.

MALLOY

Good God!

He struggles to suppress fear and understand.

LOUIS

Don't be frightened. I want this opportunity.

The light appears to go out by itself and suddenly Louis is in the chair, dimly lit by the street-light from the window. The cassette is turning.

MALLOY

How did you do that?

LOUIS

The same way you do it. A series of simple gestures. Only I moved too fast for you to see. I'm flesh and blood, you see. But not human. I haven't been human for two hundred years.

Malloy is speechless, frightened yet enthralled.

LOUIS

What can I do to put you at ease? Shall we begin like David Copperfield? I am born, I grow up. Or shall we begin when I was born to darkness, as I call it. That's really where we should start, don't you think?

MALLOY

You're not lying to me, are you?

LOUIS

Why should I lie? 1791 was the year it happened. I was twenty-four - younger than you are now.

MALLOY

Yes.

LOUIS

But times were different then. I was a man at that age. The master of a large plantation just south of New Orleans...

DISSOLVE TO:

EXT. LOUISIANA. DAY. (1791)

A dishevelled Louis, hair in pigtail, in deep pocket frock coat, rides his horse through the fields of indigo, passing an overseer and slaves at work.

He passes slave quarters and the distant colonial mansion of Pointe du Lac.

He comes to a small parish church and a graveyard. He dismounts and walks through the tombs to an elaborate one in Greek style.

LOUIS (V.O.)

I had just lost my wife in childbirth. She and the infant had been buried less than half a year

There is a marble angel above the tomb, feminine, with a tiny cherub angel in her arms. Louis looks from the angel, down to the inscriptions on the tomb:

DIANNE DE PONTE DU LAC 1763 - 1791
INFANT JEAN MARIE - 1791

Louis rips away the vines already covering the inscription, then drinks from a pocket-flask. His face is ashen.

LOUIS (VO)
I was twenty-four and life seemed finished. I couldn't bear the pain of their loss. I longed for a release from it.

INT. WATERFRONT TAVERN. NIGHT.

Louis in ragged lace and dirty brocade sitting between two whores at a gaming table, drinking absinthe. All around him flatboatmen, whores, gamblers, black african freedman.

LOUIS (vo)
I wanted to lose everything. My wealth, my estate, my sanity. But Lady Luck didn't oblige.

Louis displays a hand of four aces. A gambler at the table stands in fury, over turning money, cards, drinks.

LOUIS
You're calling me a cheat?

GAMBLER
I'm calling you a piece of shit -

The gambler pulls out a pearl-handled pistol and points it at Louis. The crowd hushes and draws back. Louis smiles drunkenly and stands. He rips open his lace shirt, exposing his chest.

LOUIS
Then do me a favour. Get rid of this piece of shit...

The gambler's finger on the trigger. His hand shakes.

LOUIS
You lack the courage of your convictions, sir. Do it.

LESTAT, a hooded figure in the corner, smiles from beneath the shadow of his hood. Gleaming blue eyes.

LOUIS (vo)
Most of all I longed for death. I know that now. I invited it, a release from the pain of living...

The gambler lowers his gun, scowling. Louis pockets the fistfulls of coins he has won.

EXT. WATERFRONT. NIGHT.

Loud, crowded riverfront taverns full of ruffians. Louis staggers down, an arm around a whore, drinking from a bottle. A pockmarked pimp follows behind.

LOUIS (vo)

My invitation was open to anyone. Sailors, thieves, whores and slaves...

EXT. WHARF. NIGHT.

Louis, quite insensible, being propped up against a wall by the whore in a dank wharf over the water. The pimp rifles his pockets, then pulls a knife, about to slice his throat, when a shadow falls over him. He turns, and we see the face of Lestat, who lifts him into the air by his throat, breaking his neck. The whore screams and Lestat's other hand clamps over her mouth. Lestat drags her towards him. Louis falls to the ground, supported no more, insensible. Close on his face, as we hear the last breaths of life of the whore, off.

LOUIS (VO)

But it was a vampire that accepted...

IN THE WATER -

the bodies of the thief and whore float by. Above on the wharf, Louis, now awake, stares down at them. He turns, to see Lestat, towering above him.

LESTAT

They would have killed you -

LOUIS

Then my luck would have changed.

LESTAT

You want death? Is it death you want?

LOUIS

Yes...

Lestat floats down on top of him, then lifts him in the air, draws his head back by the hair and sinks his teeth in his neck.

ON LOUIS'S FACE - every muscle rigid, teeth clenched, as the blood is drained from him.

ON THEIR FEET - hovering above the ground, like two quivering dancers.

THE WIND - billows through the ghostly white sails and rigging of the boats around the wharf.

LESTAT - floats higher, with Louis in his arms, draining his blood. One hand reaches out and grips a rope, hanging from a shipmast. The other holds Louis. He withdraws his teeth, and looks into Louis' drained face.

LESTAT

You still want death? Or have you tasted it enough?

Louis can barely get the words out.

LOUIS

Enough...

Lestat smiles and lets him go. Louis falls and plummets into the water below.

LOUIS'S FACE - coming to the surface, in the water lapping by the wharf. The bodies of the whore and thief float beside him. He looks up and sees Lestat way above him, dangling from the rope of the shipmast.

INT. ROOM. SAN FRANCISCO.

ON MALLOY'S FACE

captivated, terrified, enthralled.

MALLOY

That's how it happened?

LOUIS

No. The Gift of Darkness requires more than that, as you'll see.

EXT. WATERFRONT. DAY.

Louis floating by mudflats, surrounded by dead fish, the carcasses of animals, eighteenth century rubbish. He gets to his feet and walks weakly through the mudflats. The sun is coming up over the sea behind him.

LOUIS (VO)

He left me half dead that morning. He wanted something from me. He came back the following night.

INT. LAVISH FRENCH-FURNISHED BEDROOM AT POINT DU LAC.

Louis is delirious in a four-poster bed, shrouded with mosquito netting. A female slave, YVETTE, bathes his face with a rag. She is crying. Other slave women hover in the shadows. Yvette puts out all candles save one by the bed, and withdraws, with the others.

Candlelight flickers on the face of the bisque virgin.

Louis tosses and turns, dreaming, murmuring incoherently. Then he opens his eyes.

LESTAT, exquisitely dressed in French clothing, stands by the bed smiling. In the light of the candle we see that he is not human; skin too white; eyes too bright. Lestat looks amiable, even mishevious, but impossible - and angel or a monster.

Louis grabs his pistol from the table and cocks it.

LOUIS

Who the hell are you? What are you doing in my house?

LESTAT

And a beautiful house it is too. Yours is a good life, isn't it?

Louis takes aim. Lestat puts his hand over the barrel. Louis fires. The bullet tears a hole in Lestat's hand. Lestat is unfazed. He takes the gun from Louis's hand and throws it away. His hand begins to heal.

LESTAT

You're not afraid of anything, are you?

LOUIS

Why should I be?

Louis reaches for his sword, hanging by the bed, and points it. Lestat laughs indulgently. He draws closer.

LESTAT

Are you going to put that through me too? Ruin my beautiful clothes?

He comes closer to Louis, right up to his face, so the sword passes through his waistcoat.

LESTAT

Were all last night's promises for nothing?

He reaches out with his now-healed hand and plucks out the sword.

LOUIS

What do you want from me?

LESTAT

I've come to answer your prayers. You want to die, don't you? Life has no meaning anymore, does it?

Lestat sits down on the bed, drawing up one knee. Louis is becoming spellbound.

LESTAT

The wine has no taste. The food sickens you. There seems no reason for any of it, does there? But what if

I could give it back to you? Pluck out the pain and give you another life? And it would be for all time? And sickness and death could never touch you again?

The Vampire theme rises, with the sound of a heartbeat. Dissolve to:

EXT. GRAVEYARD. NIGHT.

The camera drifts through the graveyard where Louis's wife is buried. Everything is lit with an eery glow, as if seen through some unearthly eye.

LESTAT

Vampires, that's what we are. Creatures of darkness, only we see in that darkness more clearly than any mortal has ever seen...

Louis and Lestat drifting, dreamlike, through the overhanging vines, come to the grave of his wife and child. Above the crypt, the statue of angel, mother and child.

LESTAT

Wouldn't it be sweet to bid pain goodbye? To wave away anguish and grief? To embrace the peace of the unending night?

The marble fingers of the child on the statue move. The angel raises her head and has the face of Louis wife, Diane. She raises her hand and touches Louis tear-streamed face. The child speaks.

MARBLE CHILD

Papa...

Louis reaches out to embrace them and finds himself touching cold marble. He cries out in anguish-

LOUIS

Diane!!!!

LESTAT

They are gone, Louis. Death took them. Death which you can now destroy...

LOUIS

NO!!!!

INT. LOUIS BEDROOM. NIGHT.

Louis, thrashing on the bed in a delerium. Lestat places a hand on his forehead and soothes him.

LESTAT

You have to ask me for this. You have to want it, do you hear me?

LOUIS
Give it to me!!!

LESTAT
Vampires. We thrive on blood.

LOUIS
I want it!

Lestat bends close as if to drink Louis' blood. Louis does not shrink back, but stares into his eyes. Lestat draws back, then stands up and goes to the French doors.

LESTAT
Tomorrow night. You must prove yourself. I will give you the choice I never had.

He looks outside.

LESTAT
The sun's coming up. Watch it carefully. If you come with me tomorrow, you'll never see it again.

He leaves. Louis sits dazed, staring at the empty French window. The sun rises with unnatural beauty, over the swamplands and the plantation, filling the room, striking water-pitcher, glass, mirror, and the picture of his dead wife.

LOUIS (VO)
My last sunrise. That morning I was not yet a vampire, and I saw my last sunrise. I remember it completely, yet I don't remember any sunrise before it. I watched the whole magnificence of the dawn for the last time, as if it were the first. And then I said goodbye to sunlight and went out to become what I became.

EXT. PLANTATION. NIGHT.

Lestat and Louis walk through the slave quarters, huddled groups around fires, music, singing. The sound of whipping is heard.

LESTAT
Your grief has unhinged you. You've let your estate rot.

In the woods beyond the quarters, the white overseer is whipping a black slave, with horrifying savagery.

LESTAT
You let your overseer run riot, work your slaves to the bone. We'll start with him.

LOUIS
How do you mean, start?

LESTAT

Call him.

Louis calls.

LOUIS

Carlos!!!

The overseer turns and comes towards them, with the bloodied whip.

LESTAT

Why the bloody whip, Carlos?

The overseer looks into his eyes, shivers with terror, drops the whip and runs for the trees. Lestat is on him in an instant. He sinks his teeth in his neck. Louis runs to him, tries to pull him off. But Lestat turns to Louis and smiles, with his bloodied mouth.

LESTAT

Your turn...

LOUIS

I can't -

LESTAT

Yes you must. You must prove you can do it. He's an evildoer my friend. I've made it easy for you. Do it and the dark Gift is yours.

Louis pulls out a knife and slashes at Lestat but as the knife swings, Lestat, with extraordinary speed, whirls the body of the overseer towards him Louis finds he has cut the throat of the overseer. Lestat laughs.

LESTAT

Let's call that a start.

LOUIS

I can't do it.

LESTAT

You've just done it -

LOUIS

Kill me if you will, but I can't do this...

He flees, as Lestat bends to finish off the overseer.

EXT. POINTE DU LAC. NIGHT.

LOUIS running up the steps leading to the gallery. He is crazed with guilt. He looks up and sees -

LESTAT --

sitting collected at the head of the steps.

LOUIS

Backs away as Lestat rises and descends the steps so fluidly he hardly seems to move.

LESTAT

Don't worry. He was white thrash, they come at two a penny. I dumped him in the swamp and untied the slave, licked his wounds clean.

LOUIS

You're the devil, aren't you? That's who you are.

LESTAT (GENTLY)

I wish I were. But if I were, what would I want with you?

LOUIS

I can't go through with it, I tell you.

LESTAT

Your perfect. Your bitter and you're strong.

LOUIS

But why do you want me?

LESTAT

Because you're as strong as I was when I was alive.

Louis takes out his flask and drinks. Drunkenly, he turns and head for a nearby swamp.

EXT. CEMETRY. NIGHT.

Louis stops again in front of the crypt. Drinks from the flask, leans his forehead against the stone.

Lestat appears beside him, radiant, beautiful.

LESTAT

You really want to be with them?

LOUIS

Yes. Kill me. Kill me like you promised -

LESTAT

You asked for death. I didn't promise it -

In a quiet rage, Lestat raises his fist and shatters the marble face stone, revealing a coffin below. His fist shatters that in turn, revealing the half-rotted body of a woman, holding an infant, no longer recognisable as individuals, a tangle of gruesome rotted hair, flesh, eaten away lace, insects and worms crawling over it.

Louis gasps.

LESTAT

It's not your wife and child my friend. It's death. Just that simple. Think and choose. It happens to everyone. Except us.

Lestat stares at him, smiling, becoming a hazy dreamlike vision, then hyperclear. Louis again is spellbound. He drops the flask, which shatters on the stones.

Lestat appears angelic in his radiance.

LESTAT

We shall be this way always, my friend. Young as we are now. I'm lonely for a companion, lonely for your strength. But I'm not that lonely. Do you want to come or not?

Louis capitulates in one long sigh.

LOUIS

Yes...

Lestat comes closer, smiling.

LESTAT

Did I hear a yes?

LOUIS

Yes...

Lestat embraces Louis, obscuring his face. He drinks his blood. We hear two heartbeats, out of sync, coming together. We see Louis' face, growing paler, paler, as his blood is drained. His eyes stare upwards, losing their focus.

LOUIS POV --

The moon, through hanging vines. The marble statue of his wife and child smile at him, as if come alive. Her hair blows in the breeze, wonderful gold tresses, the child's fingers reach out...

BACK TO SCENE

Lestat lets Louis fall down beside the broken crypt. Louis looks from the rotting bodies to Lestat above him, radiant. Lestat speaks gently.

LESTAT

I've drained you to the point of death. If you drink from me you live for ever. If I leave you here you die.

Lestat lifts his hand to his lips and blows Louis a kiss.

LOUIS

No. Don't leave me here. Give it to me.

Lestat lifts his own right wrist to his teeth. Fangs slash his own flesh, blood falls.

LESTAT

You're sure?

LOUIS

Sure...

Louis rises to accept the first drops with his open mouth. Lestat gathers him up, as Louis clamps his hand on Lestat's arm and drinks from the wrist.

The VAMPIRE THEME swells.

Lestat watches him drink from his wrist with wry amusement. Louis finishes, staggers away from him as if drunk.

LOUIS' POV -

Vampire vision. The world is transformed, the swamp, the moon, the clouds, the cry of the night birds all come to him with unnatural clarity. He looks down with pity at the corpses of his wife and child who appear beautiful in death now rather than repulsive. He closes the lid of the coffin and replaces it in the ground, astonished at the ease of it.

He turns and stares at Lestat whom he sees now with vampire's vision. Lestat's eyes are brighter, his buttons are glimmering in the light. Everything is clearer, brighter, containing more facets of light and colour.

LESTAT

Stop staring at my buttons. Didn't I tell you it was going to be fun?

Lestat leads him into the swamp. Everything astonishes Louis, as if he's never seen it before. Louis is suddenly racked by shudders of pain.

LESTAT

Your body's dying. Pay no attention. It will take twenty minutes at the most.

LOUIS

Dying?

Louis dry-retchs.

LESTAT

It happens to us all.

Lestat wipes Louis' brow.

LESTAT

Come, you're going to feed now.

LOUIS

I want a woman.

Lestat laughs and his laughter echoes like bells in Louis' ears.

LESTAT

That doesn't matter anymore, Louis. You'll see.
Come...

LOUIS' VAMPIRE POV - SWAMP

Small high ground. Camp of runaway slaves. Several share a bottle of rum around the fire. A male slave rises. a gorgeous hunk of flesh in the moonlight and goes into the swamp to relieve his bladder.

LESTAT

They're all beautiful now. Men, women,
the old, the young... simply because they
are alive.

The slave walks towards them in the darkness. A crucifix gleams round his neck.

LESTAT

Take him.

LOUIS

The crucifix -

LESTAT

Forget the crucifix. Take him.

Louis hesitates.

LESTAT

Resist no more Louis. Feed...

The slave looks up and sees them. Two gleaming white beings standing before him with devil's eyes. Then he runs.

Louis can resist him no more. He swoops on him with a vampire's rapid movement, brings him to the ground and sinks his teeth in his neck.

Close on Louis feeding on the slave, the magnificent body shuddering in its death-throes. Lestat stands above, laughing.

The slave dies. Louis rises from him, drunkenly, engorged with blood.

LOUIS

What have I done?

LESTAT

You have fed. You were made for this...

Louis looks down at the body of the slave. Lestat's laughter

echoes round him.

LOUIS

Dear God, what have I done?

LESTAT

You've killed Louis. And enjoyed it.

Lestat laughs harder. Louis runs from him, screaming in anguish.

EXT. GRAVEYARD. NIGHT.

LOUIS reaches his wife's grave. He falls to his knees, throws back his head and bares his new fangs to the moon.

LOUIS

Dear God, what have I become????

INT. ROOM. SAN FRANCISCO. NIGHT.

Malloy stares at Louis, terrified and enthralled.

MALLOY

You said the slave had a crucifix...

LOUIS

Oh, that rumour about crosses?

MALLOY

You can't look at them...

LOUIS

Nonsense, my friend. I can look on anything I like. And I am particularly fond of looking on crucifixes.

MALLOY

The story about stakes through the heart?

LOUIS

The same. As you would say today... Bull shit.

MALLOY

What about coffins?

LOUIS

Coffins... coffins unfortunately are a necessity...

EXT. MANSION. NIGHT.

Louis walks up the steps to his mansion. He looks now like a fully-fledged vampire. Yvette, the slave girl stares at him from the open doorway. Cascades of harpsichord music come from the interior.

LOUIS (VO)

Killing is no ordinary act. It is the experience of another's life for certain. That night I had lost my own life and taken another's. I was drowning in a sea of human guilt and regret, with all the heightened senses of a vampire...

Louis enters the mansion, following the harpsichord music, as if in a dream. Yvette draws back as he approaches.

INT. MANSION. NIGHT.

Louis wanders into the parlour, where Lestat is playing the harpsichord rapidly and exuberantly. Louis goes to a full-length mirror and sees his own reflection there - quite the perfect vampire.

LESTAT

Yes, that's you, my handsome friend. And you'll look that way till the stars fall from Heaven.

LOUIS

It can't be...

LESTAT

Give it time. You're like a man who loses a limb and still imagines he feels pain. It will pass. And we must sleep now. I can feel the sun approaching.

EXT. POINTE DU LAC.

Dawn spreading over the plantation.

INT. BASEMENT. POINTE DU LAC.

A brick walled storage room. Two coffins stand on the floor. Lestat enters with a lantern, Louis behind. Lestat is apprehensive and protective of Louis. He pulls back one lid to reveal a satin interior.

LESTAT

You must get into it. It's the only safe place for you when the light comes.

LOUIS

And if I don't?

LESTAT

The sun will destroy the blood I've given you. Every tissue, every vein. The fire in this lantern could do that too.

Louis approaches the coffin, hands trembling as he peers into it.

LESTAT

Don't be afraid. In moments you'll

be sleeping as soundly as you ever slept.
And when you awake I'll be waiting for you,
and so will all the world.

Louis crawls into the coffin, fearful yet fascinated.

LOUIS

You told me something earlier. You said
you didn't have a choice. Was that true?

LESTAT smiles bitterly and nods.

LESTAT

Someday I'll tell you. We have a lot of time to
talk to each other. You might say... we have all the
time we shall ever need.

He closes the lid.

Total darkness. Sounds of Louis' panicked breathing. Of his
prayer again.

LOUIS

Dear God, what have I done?

INT. DINING ROOM. NIGHT.

Louis and Lestat sitting at a sumptuous table, piled
with uneaten food. Lestat is going through sheafs of documents.

LOUIS (vo)

I awoke the next evening to a different world.
And I realised there are as profound differences
between vampires as between human beings...

Lestat, totting up figures on a piece of paper.

LESTAT

Your wealth, dear Louis, is inestimable. Your
income from cotton alone will keep us in comfort
for a century...

Louis just stares at him.

LOUIS (VO)

I sat there staring at him with contempt. He had
the soul of a shopkeeper, he was the sow's ear
out of which nothing fine could be made. I felt sadly
cheated in having him as a teacher...

Lestat looks up at him and grins.

LESTAT

You'll get used to killing. Just forget about that
mortal coil. You'll become accustomed to things
all too quickly.

LOUIS

Do you think so?

Yvette enters, stands behind him, staring at Lestat with loathing.

YVETTE

You are not hungry, sir...

LESTAT

Au contraire, my dear. He could eat a horse...

Lestat laughs loudly. Louis turns and looks at Yvette. Her beautiful forehead in the candlelight, the veins pulsing on her neck and her hands.

LOUIS (VO)

I looked at anything mortal and saw all life as precious, condemning all fruitless guilt and passion that would let it slip through the fingers like sand...

Yvette returns his stare, troubled.

LOUIS (VO)

It was only as a vampire that I could see Yvette's beauty. Her fear of me increased my desire...

Yvette reaches for his uneaten plate. Louis stops her hand. Holds it for a beat too long, looking at the veins in her wrist.

LOUIS

I will finish it, Yvette. Now leave us.

She turns and runs from the table. Lestat leans towards him.

LESTAT

Can't you pretend, you fool? Don't give the game away. We're lucky to have such a home.

His hand snakes out under the table. It comes up holding a large grey rat.

LESTAT

Pretend to drink, at least.

He bares his fangs and slices the rat's throat. He pours the blood into a crystal glass.

LESTAT

Such fine crystal shouldn't go to waste...

He hands the glass to Louis. Louis drinks the blood and stares at it in surprise, then at the dead rat on the fine lace tablecloth.

LESTAT

I know. It gets cold so fast.

LOUIS

We can live like this? Off the blood of animals?

Lestat shrugs.

LESTAT

I wouldn't call it living. I'd call it surviving.
A useful trick if you're caught for a month on a
ship at sea.

Lestat strokes the belly of the dead rat, studying it sadly.

LESTAT

There's nothing in the world now that doesn't
hold some...

LOUIS

Fascination...

LESTAT

Yes. And I'm bored with this prattle --

He throws the rat away.

LOUIS

But we can live without taking human life.
It's possible.

LESTAT

Anything is possible. But just try it for a week.
Come into New Orleans and let me show you some real
sport!

He rises. Louis follows.

EXT. NEW ORLEANS. NIGHT.

A big, lavish drinking place with a raised stage.

Italian actors in buffoonish costumes act crude commedia
dell'arte on the stage.

Plantation owners in soiled brocade, lace, crooked wigs watch the
show as tavern wenches move about.

LOUIS (VO)

This was New Orleans, a magical and magnificent
place to live. In which a vampire, richly dressed
might attract no more notice in the evening than
hundreds of other exotic creatures...

Louis and Lestat by a table, in the shadow of a tree. Teresa, a
tavern wench, sits on Lestat's lap, pouring drinks for the two
of them. She lifts a fresh glass to Lestat's lips as he flirts
with her.

TERESA

Come on, mon cher. The best in the colony.
Once you touch this you'll never go to any other
tavern again.

LESTAT
You think so, cherie? But what if I'd rather taste your
lips?

TERESA
My lips are even sweeter still...

She kisses him. He lets his tongue play with hers, then runs it
down her neck. She swoons with pleasure. Then he sinks his teeth
gently in her neck, looking playfully behind at Louis, who is
appalled and fascinated.

ANTICS ON THE STAGE

Laughter rocks the tavern.

LESTAT slips the pale and dead Teresa into a chair beside him and
folds her hands on the table. No one notices. He lays gold coins
on the table and touches Louis' knee.

LESTAT
Let's get out of here!

Lestat rushes out, thrilled with himself.

EXT. TAVERN. NIGHT.

A crowded street. Louis and Lestat emerge from the tavern. Louis
looks up at the moon.

LOUIS
Have you ever been caught?

LESTAT
Of course not. It's so easy you almost feel
sorry for them.

They walk down the crowded night street, full of ladies in their
finery, freed slaves, whores, sailor's etc.

LOUIS (vo)
Lestat killed two, sometimes three a night. A fresh
young girl, that was his favourite for the first of
the evening.

INT. FRENCH QUARTER MANSION -- BALLROOM.

Small orchestra plays for colonial couples in fine wig and garb
prancing to a French minuet. Young women sit in chairs along the
walls with their chaperones. Young men stand opposite.

LOUIS (vo)

But the triumphant kill of Lestat was a young man. They represented the greatest loss to Lestat because they stood on the threshold of the maximum possibility of life.

A youth of preternatural beauty, silhouetted against French windows. He is talking to an elegant widow, seated, holding two manicured poodles. Lestat stares at the youth with longing.

LESTAT

The trick is not to think about it. See that one? The widow St Clair? She had that gorgeous young fop murder her husband. She's perfect for you. Go ahead.

LOUIS

But how do you know?

LESTAT

Read her thoughts.

LOUIS

I can't.

LESTAT

The dark gift is different for each of us. But one thing is true of everyone. We grow stronger as we go along.

He leads Louis closer to them.

LESTAT

Take my word for it. She blamed a slave for his murder. And do you know what they did to him?

He smiles at the young man, who smiles in return.

LESTAT

The evildoers are easier. And they taste better...

EXT. LAWNS. NIGHT.

LESTAT walks the youth towards a copse of trees. He looks back at Louis, who holds both poodles on a delicate leash, walking with the widow. The minuet spills from the french windows.

WIDOW ST CLAIR

Now, young man, you really amaze me! I'm old enough to be your grandmother.

She leans towards him conquettishly. Louis, crazed with hunger, sees her as beautiful in the moonlight. He allows her lips reach his. He takes her in his arms, gently, romantically, and sinks in his teeth. She swoons.

WIDOW ST CLAIR

Yes, that's the melody, I remember it.
Oh yes...

Louis draws his lips away. She is weak in his arms, but still alive. He can't do it. The poodles growl. He shoots out an arm and grabs one, then the other.

EXT. TREES. NIGHT.

Lestat, bending over the body of the dead youth. A scream pierces the night.

WIDOW LE CLAIR
Murder!!! Murderer!!

EXT. LAWNS. NIGHT.

The widow on the grass, her poodles dead beside her. Louis is trying to quieten her.

WIDOW ST CLAIR
My little papillions! My butterflies!!! He killed them!!!

Lestat comes from nowhere, clamps a hand over her mouth and breaks her neck. He spits in fury at Louis.

LESTAT
You whining coward of a vampire who prowls the night killing rats and poodles. You could have finished us both!

Louis throws himself on Lestat with extraordinary force, pummelling him towards the trees.

LOUIS
What have you done to me? You've condemned me to hell -

LESTAT
I don't know any hell -

Louis hurls him against tree after tree with a strength he never knew he had.

LOUIS
You want to see me kill? Watch me kill you then -

He drags him to the ground and throttles him. Lestat looks up at him, amazed and amused at the same time.

LESTAT
What strength, my friend, what strength. I remember why I chose you now.

Lestat squirms from his grip, seemingly effortless.

LESTAT

But you can't kill me, Louis. Nor I you.

He ruffles Louis' hair, with wry affection.

LESTAT

Feed on what you want, mon cherie. Rats. chickens, doves, goats. I'll leave you to it and watch you come round. Just remember, life without me would be even more unbearable...

He smiles. A sly, pleasurable secret secret smile.

EXT. POINTE DU LAC. NIGHT.

Their carriage draws up to the mansion as the first fingers of light spread across the sky.

LOUIS(VO)

Being a vampire to him meant revenge. Revenge against life-itself. Every time he took a life it was revenge. And the slaves with a wisdom that was denied their masters, began to notice...

INT. SLAVE-HUT. NIGHT.

In a tiny cabin, a slave family. Kids sleeping on the floor, in cribs and cots. The parents sleep on the bed, young, beautiful, naked. Beside them is Lestat, who is drinking the husband's blood, his hand playing across the breast of the wife as he does so. She murmurs in her sleep.

WIFE

Yes... please...

She grabs his fingers and kisses them, thinking him to be her husband. Lestat gently disengages himself and leaves.

EXT. SLAVE-HUT. NIGHT.

The woman's scream pierces the sky, as Lestat walks into the night.

EXT. CHICKEN-COOP. NIGHT.

Every chicken is dead, bloodied necks hanging down from the cribs. Louis emerges from the entrance, blood on his lips. He hears the scream.

EXT. SLAVE QUARTER. NIGHT.

The sound of drumming is heard, african, primal. The woman runs through the quarters, screaming grief. Others gather at doorways,

restrain and console her.

EXT. DOVE-COTE. DAY.

A beautiful, elaborate eighteenth century dove-cote. Every dove inside is dead, pierced at the neck. A black hand throws in a flaming torch and it bursts into flame.

INT. CABIN. NIGHT.

A doll, made in the image of Lestat, is pierced with needles.

EXT. SWAMP BY FIELDS. DAY.

Bodies of slaves floating in the swamp, with the bodies of goats. Slaves at the edge throw ropes around the bodies, pull them towards the shore. The drumming grows louder.

EXT. SLAVE-QUARTERS. NIGHT.

Louis walking through. The slaves hush as he approaches, gather in doorways and whisper. He turns and looks at them, sorrowfully. He looks truly like a ghost. Their eyes turn away when they meet his. He walks on.

INT. DINING ROOM IN MANSION. NIGHT.

Lestat and Louis sit at table, the untouched food between them.

LESTAT

Consider yourself lucky. In Paris a vampire has to be clever for many reasons. Here all one needs is a pair of fangs.

LOUIS

Paris? You came from Paris?

LESTAT

As did the one who made me.

LOUIS

Tell me about him. You must have learnt something from him! It had to happen for you as it did for me!

LESTAT

I learnt absolutely nothing. I wasn't given a choice, remember?

LOUIS

But you must know something about the meaning of it all, you must know where we come from, why we...

Lestat spits out in anger.

LESTAT

Why? Why should I know these things?
Do you know them?

The drumming grows outside.

LESTAT (gripping his temples)

That noise! It's driving me mad! We've been
in the country for weeks, with nothing but that
noise!!!

LOUIS

They know about us. They see us dine on empty
plates and drink from empty glasses.

LESTAT

Come the New Orleans then. There's an opera on
tonight. A real french opera! We can dine in splendour!

LOUIS

I respect life, don't you see? For each and every
human life I have respect!

LESTAT

Respect me a little then. I'm the only
life you know.

Louis stares. Lestat turns childishly, petulantly.

LESTAT

You'll soon run out of chickens, Louis...

He walks out, humming a French aria. Louis stares at his plate.

EXT. SLAVE QUARTERS. NIGHT.

The slaves, gathered on mass around fires. Frenzied drumming,
dancing. Lestat rides through, scattering the flames. The
drumming stops. The slaves look towards the house. Slowly, they
begin to move towards it.

INT. POINTE DU LAC DINING ROOM. NIGHT.

Louis, sitting in despair by the table. Yvette, the slave girl
enters.

YVETTE

Michi Louis? You don't want any supper?

Louis laughs harshly.

LOUIS

No, ma cher. I need no supper. Is all well at
Pointe Du Lac tonight?

Yvette draws closer. Light reveals her beauty.

YVETTE

We worry about you master. When do you ride about
the fields? How long since you've been to the slave
quarters? Everywhere there is death. Animals, men.
Are you our master still at all?

Louis watches her sadly. he's getting hungry. Her throat is long
and slender, her breasts are gorgeous.

LOUIS (dazed)

Leave me alone now, Yvette.

YVETTE

I will not go unless you listen to me.
Send away this new friend of yours. The slaves are
frightened of him. They are frightened of you.

She comes closer, and he can hear her beating heart. She touches
his hair. He takes her hand and brings it to his lips.

LOUIS

I am frightened of myself, Yvette.

He kisses her wrist. She suddenly gasps, sharply, withdraws her
hand. She sees her wrist is red with blood. She sees the blood
on his lips. She screams.

Louis stands.

LOUIS

Hush, Yvette -

She screams even louder. Louis clamps his hand over her mouth.
Her hand grips the table-cloth, pulls, bringing the empty glasses
and crockery to the floor.

In horror, Louis realises he has broken her neck. He brings her
cut wrist to his lips, then drops it, revolted. He carries her
body outside, grief-stricken.

The drumming grows louder.

EXT. MANSION. NIGHT.

Fires burning in the distance, round the slave-cabins. The slaves
are gathered at the foot of the mansion steps. They see Louis
come out, holding the body of Yvette. He is deranged with grief.

LOUIS

This place is cursed. Damned, do you hear me?
And your master is the devil.

He places the body of Yvette in a rocking chair on the veranda.

LOUIS

Get out while you can. You're free men.

They don't move. They stare at him blankly.

LOUIS

Unlike me, you are now free men....

He turns behind him, and looks at the mansion, all candelabra and chandeliers lighted, all windows open.

LOUIS

Do I have to convince you?

He rushes up the stairs, snatches up the candleabra and sets fire to the drapes. He goes from window to window, lighting drapes, lace curtains, everything.

SLAVES POV -- MASTER

setting fire to the house.

They rush up the stairs with shouts of "STOP HIM, HE'S MAD". A wall of flame gushes out from the interior, blocking their way.

INT. BURNING MANSION. NIGHT.

Louis, wandering from room to room of the burning mansion. He sees paintings of his wife consumed by the flames. He is weakening with the fumes, the heat. We can see this in his face, the texture of his skin.

Suddenly a large french window cascades inwards and Lestat stands there, whip in hand. Behind him we can see the morning sky.

LESTAT

You fool, what have you done?

LOUIS

What you wouldn't do. It's almost sunrise.
It will be the sun or the fire. You said they can
kill me. The sun or the fire!

Louis stands there, weakened, then collapses onto the floor. Lestat darts forwards and catches him before he drops. He runs out the shattered window, carrying him on his shoulder.

EXT. LARGE GRAVEYARD. DAWN

With many crypts. Louis, unconscious, carried over Lestat's shoulder.

INT. CRYPT.

Darkness. Louis lying on the floor of a large crypt. He slowly comes to.

LOUIS

Where are we?

LESTAT

Where do you think, my idiot friend?
We're in a nice filthy cemetery. Does this
make you happy? Is this fitting and proper
enough?

Louis laughs softly.

LOUIS

We belong in hell.

LESTAT

And what if there is no hell, or they
don't want us there? Ever think of that?

INT. ROOM. SAN FRANCISCO. NIGHT.

The vampire sits in silence, as if tired by his story. Malloy speaks, hesitantly.

MALLOY

You loved Yvette...

LOUIS

Can a vampire feel love?

MALLOY

You loved your wife, surely.

LOUIS

I was human then. Might as well ask can an
angel feel love. Both are blessed or cursed
with a certain... detachment. Though
whether angels take as long to learn it as I,
I will never know.

He looks directly at Malloy, shocking him with his gaze.

LOUIS

Yes, I loved Yvette. As I loved Pointe Du Lac.
And as with each thing I loved, I destroyed it.

EXT. NEW ORLEANS. EVENING.

From the sea, at evening, shrouded in mist.

LOUIS (VO)

Lestat I did not love. And he survived.

INT. INN. EVENING.

A lavish little supper chamber with coffered bed, fancy french furniture. Open to rooftops of colonial city. Louis sits by an open window looking out over the city. Behind, we can hear the laughter of Lestat and two female voices. Louis turns and sees -

Lestat, in the main chamber with two drugged or drunken whores. One runs her finger down his chest. The other seems out of it.

WHORE 1

Your skin's icy.

LESTAT

Not always...

He presses his thumb on her neck and holds her tight, sinking his teeth in her neck. After a time she falls to the bed, dead. He turns to the other.

LESTAT

Your friend has no head for wine.

WHORE

She's stupid. I can warm that cold skin of yours better than she can.

LESTAT

Do you think so?

He rubs her breast.

WHORE

Why you're warm now.

LESTAT

Ah, but the price is pretty high. Your sweet friend - I exhausted her

He bites her in turn, drinks her blood. She does into the swoon.

Louis looks on in disgust. He stands.

LOUIS

I'm leaving you. I can't stand this any longer.

Lestat pulls away from the whore.

LESTAT

What, no flowery speeches? About what a monster I am? What a vulgar fiend?

LOUIS

I'm not interested in you. You disgust me. I'm interested in my own nature and know I can't trust you to tell the truth about me.

LESTAT
What do you imagine you are Louis?

LOUIS
I don't pretend to know.

LESTAT
Don't you understand, Louis, that you alone
of all creatures can see death with impunity...
you alone under the rising moon can strike like the
hand of God!

The girl moans.

LOUIS
Lestat, she's alive!!!!

LESTAT
Vampires are killers. Predators, who's all seeing
eyes were meant to give them detachment.

The girl moans again, opens her eyes.

LOUIS
The girl, Lestat -

LESTAT
I know. Let her alone.

He slashes her wrist with his teeth, and lets the blood drip into
a glass.

LESTAT
You think you can be human. You think
can go back. But you can't. You live
off the blood of rats now Louis. How human is
that?

The girl moans again. Lestat drains the glass.

LESTAT
Lie still, love...

The girl begins to scream. Lestat picks her up.

LESTAT
You're tired love, you want to sleep.

He walks to his coffin, puts her inside and sits on the lid. We
hear muffled screaming and banging from inside.

LOUIS
Why do you do this Lestat?

LESTAT
I like to do it. I enjoy it. Take your aesthete's
taste to purer things. Kill them swiftly if you

will, but do it! For do not doubt, you are a killer
Louis. Ah!

He stands up. The girl pushes the lid off, hysterical. She looks
at Louis.

GIRL
It's a coffin, a coffin! Get me out!

LESTAT
Of course it's a coffin. You're dead, love.

Louis screams at Lestat.

LOUIS
Lestat - finish this -

LESTAT
You finish her - if you feel so much -

The girl grabs Louis and pleads.

GIRL
You won't let me die, will you? You'll save me?

LESTAT
But it's too late, love. Look at your
wrist, your breast.

He picks her up again. He turns to Louis laughing.

LESTAT
Unless I make her one of us...

LOUIS
NO!!!

LESTAT
THEN YOU KILL HER!!!!!!

The girl screams. Louis puts his hands to his ears. Then Lestat,
in a fit of pique puts his teeth to her neck. She dies at last.

A terrible silence descends. Lestat looks at Louis.

LOUIS
My God... to think you... are all I have
to learn from...

LESTAT
In the old world, they called it the dark gift, Louis.
And I gave it to you.

Louis leaves without a word.

EXT. DANK NEW ORLEANS BACK STREETS.

42

A rat scurried down a gutter, then another and another. Louis' hand grasps the rat. We see him from behind, walking down the street, gripping one, then another.

LOUIS(VO)

Am I damned? Am I from the devil? Is my very nature that of a devil? And all the while, as these dreaded questions caused me to neglect my thirst, my thirst grew hotter, my veins were threads of pain in my flesh, my temples throbbed.

A smaller side street, in which every house is marked with an X. The street is crawling with rats, and Louis is following them. A man passes with a lantern.

MAN

Don't go that way Monsieur. It's the plague.
Go back the way you came.

Louis smiles bitterly at these words, repeating them to himself.

LOUIS

The way I came...

He walks on, following the rats.

LOUIS (VO)

...and finally, when I could stand it no longer,
I stood in an empty desolate street and heard
the sound of a child crying...

A house, the door slightly open, marked with an X. The sound of a child crying from inside. Louis walks towards it.

INT. HOUSE. NIGHT.

A little girl, pulling at a figure in a rocking chair.

CLAUDIA

Mama, please wake up. Mama, I'm frightened,
please wake up.

As Louis enters, he sees the woman is dead. Her eyes are being eaten away by ants.

Louis gasps in horror. Claudia turns. She is a radiant doll or angel as she stretches out her hand to Louis.

CLAUDIA

Monsieur, please help us. Papa's waiting for
us at the ship. Please wake mama, Monsieur.

She runs to him. Instinctively, he gathers her in his arms. He looks down pitying on her beautiful face.

LOUIS(VO)

And if I am damned, why do I feel such pity

for her gaunt face? Why do I wish to warm her
tiny arms? comfort her beating heart?

She snuggles into him, suddenly utterly secure. She tugs at his
hair, brings his head down towards her. And we see Louis shiver,
as his lips go to her neck.

Her breathing becomes calm as she goes into the swoon. Gradually
another sound replaces it.

LESTAT'S LAUGHTER, GROWING LOUDER AND LOUDER.

Suddenly Louis backs away, caught redhanded, the child in his
arms. he sees Lestat slapping his knee and laughing in the
doorway.

LESTAT

Ah, my philosopher, my martyr. "Never take a
human life". Well you must admit it is funny. Or is
it merely touching? I'm not sure.

Louis stares at the unconscious Claudia in horror, then lets her
slip gently into a chair. Shamefully he wipes his mouth, sees the
tiny wounds on her throat.

Lestat snatches up the dead mother from the chair and begins to
dance with her in great circles, humming and talking. her head
falls back. Black water flows from her mouth.

LESTAT

Let's make a party of it, shall we? Maybe
there's some life in the old lady yet?

Louis flees into the street.

LESTAT

Come back, Louis, you are what you are.
The plague would have got her within hours
anyway. Merciful Death how you love your
precious guilt.

EXT. STREETS. NIGHT.

Louis running through an assortment of streets. All the night
life of New Orleans flows by him.

LOUIS (VO)

For years I had not savoured a human. And when I
had Lestat's words made sense to me. I knew peace
only when I killed and when I heard her heart in
that terrible rythm I knew again what peace could
be. Yet even then I could not countenance it...

EXT. WATERFRONT. DAWN.

Fingers of light in the sky. Louis, pale and shivering, walks

splashing through the water. He comes to a huge sewer-pipe, crowded with rats. He crawls inside.

EXT. WATERFRONT. SOME EVENINGS LATER.

The same sewer-pipe. Now the bodies of dead rats lie all around. A pile of fine leather boots splash through the water - LESTAT'S.

INT. SEWER-PIPE. EVENING.

Louis huddled there, so pale and shivering he seems close to death. Lestat comes through.

LESTAT

All I need to find you Louis is follow the corpses of rats.

He bends down to him, surprisingly gentle and puts his own coat around him.

LESTAT

Pain is terrible for you. You feel it like no other creature because you are a vampire. You don't want it to go on.

LOUIS

No...

They emerge from the sewer and walk along the waterfront.

LESTAT

Do what it is in your nature to do. And you will feel as you felt with that child in your arms.

LOUIS

Oh God Lestat. I felt peace. I felt an end to the craving...

LESTAT

That and more.

He puts his arm around Louis, to stop his shivering.

LESTAT

Evil is a point of view. God kills, indiscriminately, and so shall we. For no creatures under God are as we are, none so like him as ourselves.

LOUIS

Is God merciless? Greedy and cruel?

LESTAT

Ah, but we have even more in common with our creator. Come, I am like a mother tonight. I want a child.

Louis is baffled. He follows.

INT. INN. SUPPER ROOM.

Lestat enters.

LESTAT
She's here, your wounded one.

LOUIS
What are you saying?

LESTAT
You need company, Louis. More congenial
than mine...

Lestat holds up a candle and walks towards a large four-poster bed. Claudia lies there, angelic, under the coverlet, two marks on her neck.

LOUIS
Lestat!

LESTAT
You remember how you wanted her, the taste of her -

LOUIS
I didn't want to kill her.

LESTAT
Don't worry, Louis, you're conscience is clear. You
left her alive.

Lestat shakes her gently.

LESTAT
Claudia, Claudia, listen to me. You're
ill, my precious and I'm going to give you what
you need to get well.

LOUIS
Lestat, what do you mean?

Louis runs at him, but Lestat brushes him aside effortlessly, so he falls to the floor. Lestat bites his wrist and presses the bleeding wound to the child's mouth.. He winces in pain.

LESTAT
That's it dear. More. You must drink it to get
well.

Claudia sucks on the wound, reviving, making little noises like a person waking from sleep.

Louis rises to his feet as Claudia clutches Lestat's arm, sucking the blood fiercely. Lestat moans.

LESTAT

Stop, that's enough. No more.

He pulls her loose and she growls and stares at him with big clear astonished eyes.

CLAUDIA

I want more.

LOUIS

What have you done?

Lestat puts her down on the bed and sits beside her, holding his wrist, obviously in pain.

CLAUDIA

More.

LESTAT

Yes, cherie, of course you want more.
And I'll show you how to get it. You drink from mortals, my beauty, but from me? Never again.

Still suffering, Lestat pulls the bell-rope.

CLOSE ON CLAUDIA

Being transformed. Becoming white yet robust, bright-eyed yet crazed. She shakes her beautiful curls and the dust falls from them. They are shining in the candlelight.

Louis cannot stop looking at her. he does not notice as --

The MAID enters.

MAID

Ah, quelle Belle enfant!

The maid comes near the bed, kneels in front of Claudia. Lestat lays his hand on the maid's throat and Claudia watches keenly.

LESTAT

Gently, cherie. they are so innocent. They must not be made to suffer.

Claudia lunges for the throbbing vein in the neck, locking on to the flowing blood.

The Maid is transfixed.

Close on Louis, his anguish, his fascinated horror.

LOUIS

You are the devil! You are the instrument of Satan!

LESTAT

That's enough, cherie. Stop before the heart

stops.

He lets the dead maid onto the floor. Claudia looks at the corpse.

CLAUDIA

I want some more.

LESTAT

It's best in the beginning, lest the death takes you down with it. Yes, that's it. My child. My beloved child.

Lestat and Claudia sit on the Louis XVI settee. Claudia is a vision, a doll made out of pearl. Animated, voice crisp.

CLAUDIA

Where is Mamma?

The words echo in Louis' head, as he puts his hands to his ears.

LESTAT

Mamma's gone to Heaven, cherie, like that sweet lady over there. They all go to Heaven. And you did very well, cherie. Not a drop spilt. very good! You're going to be our child now.

Lestat takes out his comb and begins to comb her hair.

LESTAT

Your mama's left yo with us. She wants you to be happy.

LOUIS (WHISPER)

You are the devil! You are the instrument of Satan!

LESTAT

Shhhh! Do you want to frighten our little daughter?

CLAUDIA

I'm not your daughter.

LESTAT

Yes you are, my dearest. You are mine and Louis' daughter. You see Louis was going to leave us. He was going to go away. But now he's not. He's going to stay and make you happy.

Claudia runs over to him. She smiles at him.

CLAUDIA

Lou...eee...

Louis is conflicted. He cannot leave her. He touches her cheeks, her hair. Same as his. Vampire skin and hair. He draws in his breath, shocked by her beauty, then he embraces her as a father might a daughter. He looks over her shoulder to Lestat.

LOUIS
You fiend. You monster.

Lestat smiles.

LESTAT
One happy family.

INT. ROOM. SAN FRANCISCO.

Malloy is open mouthed.

MALLOY
A child vampire!

He sees the tape has run out. He rapidly and clumsily sticks in another.

LOUIS
Shall we go on?

MALLOY
He did it to make you stay with him!

LOUIS
Perhaps. He knew me. He knew I would love her more than the waking world. But there was more to it than that. Perhaps in the end he did it -- to show me that he could. For he lavished affection on her, there was no doubt about that. Life was very different with madame Claudia, as you can imagine...

EXT. NEW SPANISH TOWNHOUSE. (RUE ROYALE, NEW ORLEANS)

Two husky movers bring in furniture through the back courtyard, past the fountain and the banana trees, up the back stairs and into --

INT FLAT.

Striped wallpaper gives way to flowers in the bedrooms. Huge four-poster beds in the bedrooms, and large chests, as big as coffins standing against the wall. Everywhere there are candles and pretty Louis XVI furniture. Lestat gives instructions to the movers.

WE MOVE INTO --

A DIMLY LIT PARLOUR

We see Claudia draped in lace standing on a petit point chair as a DRESSMAKER measures out a garment.

Louis can be seen, in an inner room.

Insert honey?

DRESSMAKER

Monsiuer, I need more light. I shall go blind if you do not bring me a lamp, or let me fit this child during the day. Ouch!

She has pricked her hand. A spot of blood appears on her finger. Claudia takes her hand.

CLAUDIA

Let me kiss it better...

Claudia brings the hand to her lips. The dressmaker abruptly pulls her finger away, in pain again.

CU her finger - two holes showing.

LOUIS (VO)

A little child she was, but also a fierce killer, now capable of the ruthless pursuit of blood with all a child's demanding.

Lestat walks through - sees the dressmaker lying dead at Claudia's feet, Claudia still on the chair in the half-finished dress.

LESTAT

Claudia, Claudia, will you never learn? Who will we get now to finish your dress? A little practicality, cherie...

INT. LOUIS' BEDROOM. NIGHT

LOUIS (VO)

She would sleep in my coffin, daily, curl her child's fingers round my hair as she dreamt of I know not what...

Claudia and Louis, sleeping in a coffin together, Claudia's fingers curling his hair.

INT. CLAUDIA'S BEDROOM.

Claudia playing with dolls, each as perfect and beautifully dressed as she is.

LOUIS (VO)

Mute and beautiful, she played with dolls, dressing them and undressing them by the hour.

INT. PARLOUR. NIGHT.

Claudia tinkling with her child's hands on the piano, picking out a hesitant tune.

*Louis
dreams*

LOUIS (VO)

Mute and beautiful, she killed. And to watch her
kill was chilling...

EXT. SQUARE. NIGHT.

The tinkling of Claudia's piano is heard, over -

A well-dressed lady, walking through a square lit by gaslight.
The lady hears a child's sobbing and stops, turns.

POV --

Claudia, the picture of lost innocence, sitting on a bench and
crying.

WOMAN

Why are you crying, child?

The woman, all solicitude, goes to Claudia.

WOMAN

Are you lost, my love?

CLAUDIA

Mama...

WOMAN

Hush now, don't cry. We'll find her...

CLAUDIA

Mama...

The woman takes Claudia in her arms. Claudia nestles her head in
her shoulder, her teeth near her neck.

LOUIS (VO)

They found death fast in those days, before
she learnt to play with them, to delay the moment
till she had taken what she wanted...

INT. PARLOUR. NIGHT.

A stern, stiff piano-teacher (male) beating time with a ruler as
Claudia picks out scales on the piano. He raps her on the
knuckles.

PIANO-TEACHER

The thumb girl! Mind the thumb!

Claudia glares at him, then returns to playing, improving
rapidly.

51
O
INT. DOLL-SHOP. NIGHT.

Piano music over. Mozart, now well played.

Claudia staring at a glass case, inside of which are an array of eighteenth century dolls. An old doll-maker looks down on her.

DOLLMAKER

They are expensive, my dear. Maybe too expensive for a young girl like you...

EXT. STREET. NIGHT.

Claudia walking along, clutching the doll.

INT. DOLL-SHOP. NIGHT.

The dollmaker lying dead, two puncture marks in his throat, his dolls scattered all around him.

EXT. UNDERTAKER'S. NIGHT.

Claudia and Louis looking through the window at a display of coffins. Claudia points at the smallest one.

LOUIS (VO)

She grew, yet stayed the same. She wanted a bed of her own, yet would climb back into mine...

INT. CLAUDIA'S BEDROOM. NIGHT.

The child's coffin on the floor. The lid lifts. Claudia emerges, yawning, wanders through the flat into -

LOUIS' BEDROOM

Where his coffin sits. She slides the lid off, and curls in beside him.

INT. PARLOUR. NIGHT.

Claudia playing the piano, now with remarkable dexterity. The piano-teacher sits mute beside her. As she plays, he topples over and falls to the ground. We see the puncture-marks in his neck. Lestat, hearing the noise, comes in.

LESTAT

Claudia, Claudia! Didn't I tell you, never in the house!

Claudia smiles to herself, keeps playing.

Claudia walking along, clutching the doll.

INT. DOLL-SHOP. NIGHT.

The dollmaker lying dead, two puncture marks in his throat, his dolls scattered all around him.

INT. PARLOUR. NIGHT.

Claudia playing the piano, now with remarkable dexterity. The piano-teacher sits mute beside her. As she plays, he topples over and falls to the ground. We see the puncture-marks in his neck. Lestat, hearing the noise, comes in.

LESTAT

Claudia, Claudia! Didn't I tell you, never
in the house!

Claudia smiles to herself, keeps playing.

INT. CLAUDIA'S BEDROOM. NIGHT.

CANARIES sing in a cage, above a child's coffin

Claudia is writing at a secretaire. She is writing in a diary with a quill pen in an adult hand. She murmurs the date as she writes.

CLAUDIA

September 21st, one hour after sunset. The sky is still violet, the way Louis loves and as always Lestat was gone when we rose.

She looks up and sees Louis in the doorway, watching her.

LOUIS

How did you learn to write, Claudia?

CLAUDIA

The way I learn everything. By watching you.

She closes the diary.

CLAUDIA

But you never let me see you kill, Louis.

LOUIS

Lestat taught you all you need to know about that.

CLAUDIA

Infant death, he calls me. Sweet daughter death. You know what he calls you? Merciful death.

LOUIS

He jests.

CLAUDIA
Why does he call you that?

LOUIS
Hush, Claudia don't talk about such things.
Show me your book.

She opens it. Inside, there is a beautiful pen and ink portrait of Louis.

LOUIS
Claudia! You did that?

CLAUDIA
Sit still. It's not finished -

She begins to fill in the sketch.

LOUIS (VO)
Time can pass fast for mortals when they're happy.
With us it was the same.

EXT. RUE ROYALE. NIGHT (1800'S)

Street lamps are oil at this period. Houses are now tall two-story Spanish style. Streets are flagstone. Passing carriages are black.

LOUIS (VO)
It was a very different life. And a new century was beginning. What had once been a small godforsaken French colony was growing into a great port, giving us an endless train of magnificent strangers...

Claudia walks with Louis and Lestat on either side of her. All are dressed in newer fashions. Claudia in an empire dress, the two males in trousers and bright frock coats, hair untied. They pass through the crowded streets, past bourgeois families, all with a child, or children, dressed to the nines like Claudia.

EXT. CARNIVAL-SIDESHOW. NIGHT.

Claudia, Louis and Lestat, dressed in the same clothes walking through a racuous carnival with sideshows. Crowd milling around, sailors, whores, children, thieves, freed slaves, Indians. They pass a Wild West display, jugglers, fire-eaters, three-card tricksters...

LOUIS (VO)
All human life was here, for the taking. And we took, all three of us, in our different ways...

They come to a raised platform where a troupe of perfectly-formed midgets do a burlesque show.

53
1
Claudia stops. She stares, at these small, perfect creatures like herself, intrigued and troubled.

Louis and Lestat walk on, not noticing as --

CLAUDIA

circles the troupe. She comes to a small tent, behind it. At the entrance stands a midget youth.

YOUTH

You want to come inside, lovely?

CLAUDIA walks up to him.

YOUTH

Ever been kissed?

Claudia shakes her head. He kisses her. Claudia allows her to be kissed, then bites his tongue. The youth struggles, as Claudia holds him and drains him. She lets him go as Louis appears behind her.

CLAUDIA

He's like me, Louis. Small and yet not small at all. Like me

Louis hurriedly draws her away.

LOUIS (VO)

I watched her grow yet stay the same, her doll-like face possessed of adult eyes, eery, powerful, seductive...

INT. FLAT. NIGHT.

Claudia playing the piano, now like a demonic Liszt. Louis writing.

Lestat appears in the doorway. He has a big box in his arms.

CLAUDIA

Another doll? I have ten, you realise.

FOCUS ON early 19th Century French dolls -- wood, glass, wax, bisque -- all around the bedroom, on chairs, on the bed. Some newish, some tattered and old.

LESTAT

Well, I thought you could use another.

He hands her the box. It is a fine Parisian Jumeau doll. She likes it and strokes its face.

44
○
CLAUDIA
Why always on this night?

LESTAT
What night? What do you mean?

CLAUDIA
You always give me the doll on the same night of the year.

LESTAT
I didn't realise.

CLAUDIA
Is this my birthday?

He examines the other dolls.

LESTAT
Some of these are so old and tattered. You should throw them away.

CLAUDIA
I have. Or there would be twice as many.

LESTAT
But you're the fairest by far.

CLAUDIA
You dress me like a doll. You make my hair like a doll. Why?

Lestat doesn't answer. Claudia stands up quickly, and strides out into the -

PARLOUR, where Louis is reading by the window. She walks to a mirrored cabinet, takes out a scissors and begins cutting her hair.

CLAUDIA
You want me to be a doll for ever?

LOUIS
Claudia - don't -

CLAUDIA
Why not?

She continues cutting. She sees Lestat emerge from her bedroom in the mirror behind her then turns to him, an angelic little boy's face now with soft curls around her face.

CLAUDIA
Can't I change, like everybody else?

She walks past him, back into her bedroom and slams the door.

A beat. Louis looks from the mass of blonde hair on the floor to

Lestat. Then a HORRID SCREAM pierces the silence. More screams, which become roars.

INT. CLAUDIA'S BEDROOM.

She stands before the dressing-table, all her long hair grown back over her shoulders. She holds it with both hands, screaming and screaming. Lestat and Louis come through the door.

CLAUDIA
Which of you did it? Which of you made
me the way I am?

LESTAT
What you are? You would be something other than you
are?

CLAUDIA
And if I cut my hair again?

LESTAT
It will grow back again!

CLAUDIA
But it wasn't always so! I had a mother once!
And Louis - he had a wife! He was mortal the same as
she! And so was I!

LOUIS
Claudia -

She turns on Lestat.

CLAUDIA
You made us what we are, didn't you?

LESTAT
Stop her Louis!

CLAUDIA
DID YOU DO IT TO ME????

She runs at him with the scissors, scoring his face. The cut
heals. She scores it again. It heals again. She stares at him in
horror.

CLAUDIA (WHISPERING)
How did you do it?

LESTAT
And why should I tell you? It's in my power.

CLAUDIA
Why yours alone? Tell me how it was done!!!!

LESTAT
Be glad I made you what you are! You'd

be dead now if I hadn't!

He storms out. Louis goes to Claudia and picks her up in his arms

LOUIS (TENDERLY)

We're immortal. You've always known that.

CLAUDIA

Tell me why... you've got to tell me...

Louis carries her outside, onto the porch. There is an old flower-seller going by.

LOUIS

You see the old woman? That will never happen to you. You'll never grow old. You will never die.

CLAUDIA

And it means something else too, doesn't it? I shall never, ever grow up.

She clutches Louis desperately.

CLAUDIA

I hate him. But I cannot bear to lose you. You're the only companion I have, for ever. You taught me everything I know. Please tell me Louis. Tell me how it came to be that I am this... thing...

Louis strokes her beautiful face, her hair.

LOUIS

Come... I've something to show you...

EXT. NEW ORLEANS STREETS. NIGHT.

Louis walking, holding Claudia as if he was about to lose her.

LOUIS (VO)

Though everything was changed, though the years had warped the contours of the streets, I found my way there, aware that I'd always known where it was and avoided it, not wanting to pass the doorway where I'd first heard Claudia cry...

Louis back in the same street, outside the same house. He stands with Claudia at the window. There is a family inside, a picture of domestic tranquillity.

LOUIS

I heard you crying. You were there in a room with your mother. You were hugging her for warmth, crying pitifully as you had been for days. Because your mother was dead...

Claudia stares at him, suddenly very cold, very alert.

LOUIS

I opened the shutters... I came into the room...
I felt pity for you. Pity, but something else.

He can't go on. Claudia's eyes are remorseless.

CLAUDIA

You... fed on me?

LOUIS

And he found me with you. I ran, sickened at
what I'd done. Then he cut his wrist and fed you
from him. I tried to stop him, but you were
a vampire then. And have been every night hereafter.

CLAUDIA

You both did it?

LOUIS

I took your life. He gave you another one.

Claudia speaks through indrawn breath.

CLAUDIA

And here it is. And I hate you both.

She runs.

INT. ROOM SAN FRANCISCO.

Malloy and Louis.

MALLOY

But why did you tell her?

LOUIS

How could I not? She had to know.

MALLOY

And did you lose her? Did she go?

LOUIS

Where would she have gone? She was a child, a
beautiful, heartbreaking merciless child. And I
had made her that...

EXT. STREETS. NIGHT.

Louis, walking the streets, shivering.

LOUIS

I walked all night. I walked as I walked years
before when my mind swam with guilt at the thought
of killing. I found myself at the Cathedral.

A cathedral rising out of the mist, the doors open.

LOUIS

I thought of all the things I had done and couldn't undo. And I longed for one second's peace...

Louis walks towards the doors, inside.

INT. CATHEDRAL. NIGHT.

Louis enters. The dim lights of candles. A sacristan tending the altar, an old woman praying -- otherwise empty.

LOUIS

I had no fear. If anything I longed for something to happen, for the stones to tremble as I entered the foyer.

Louis walking down the nave of the church. He stops by the altar.

LOUIS

I almost genuflected from old habit. I almost prayed.

Louis sits in a pew.

LOUIS

And then it struck me.

Louis' POV - the cross, the statues, the tabernacle.

LOUIS

What if the statues gave an image to nothing? What if I was the supernatural in this cathedral? The only immortal under this roof. And I felt nothing but loneliness. Loneliness to the point of madness.

Suddenly a hand is laid on his shoulder. Louis almost jumps. He turns and sees the face of a grey-haired priest.

PRIEST

You wish to go to confession? I was about to lock up the church.

Louis stares at him, tears in his eyes.

PRIEST

You are troubled, aren't you? Can I help?

LOUIS

It's too late, too late -

PRIEST

No, it's never too late. Come...

The priest gestures to the confessional. Louis rises, slowly.

INT. CONFESSIONAL.

Louis, kneeling in the darkness. The hatch slides back.

LOUIS

Bless me father for I have sinned so often and so long, I don't know how to change nor beg for forgiveness.

PRIEST

Son, God is infinite in his capacity to forgive. Tell him from your heart..

LOUIS

Murders, father, death after death. The woman who died two nights ago in Jackson Square, I killed her. And thousands of others before her. I have walked the streets of New Orleans like the Grim reaper. And fed on human life for my own. I am a vampire, father, and have turned the one I love most of all into one too --

PRIEST(HISSING)

What is this, some joke? You take advantage of an old man?

The hatch slams down. Louis rises, confused, and the door is flung open, the priest stands there.

PRIEST

Do you know the meaning of sacrilege?

Louis rises. Walks out.

LOUIS

Then there is no mercy.

His face comes into the light. The priest steps back, open-mouthed.

LOUIS

You talk of sacrilege. Why if God exists does he suffer me to exist?

He bares his fangs. The priest runs, screaming. Gets to the bell-rope, begins to ring the bell. Louis swoops on him.

LOUIS

Why does he suffer me to live?

Louis takes him, lifting him from the floor, till his feet stop kicking.

INT. FLAT. NIGHT.

Louis enters, silently, like a corpse. He hears a voice behind him.

CLAUDIA

Locked together in hatred --

He turns, sees her sitting in the darkness. She is wearing a tiny nightgown of stitched lace and pearls, wierdly adult and seductive. She comes towards him.

CLAUDIA

But I can't hate you Louis.

She sprays perfume over her body as she comes nearer.

CLAUDIA

Is this the aroma of a mortal child?

She whispers.

CLAUDIA

Louis. Lover.

She kisses his cheek.

CLAUDIA

I was mortal to you. You gave me your immortal kiss. You became my mother and my father. And so I'm yours. For ever.

She takes his face in her hands

CLAUDIA

But now's the time to end it, Louis.
Now's the time to leave him.

LOUIS

He'll never let us go.

Claudia smiles.

CLAUDIA

Oh... really?

EXT. DOCKLANDS. NEW ORLEANS. NIGHT.

A sailing ship, by the docks. Louis and Claudia talking to a shipping-clerk.

LOUIS (VO)

So we made plans. She was convinced there were others of our kind in Europe, that they would have the answers Lestat couldn't provide. Lestat whom she now hated, who she thought she could be free of. I doubted, but then she had a suprise in store...

INT. FLAT. NIGHT.

Lestat playing the piano. Louis reading. Claudia enters, wearing

a cape and hat. She walks to the piano, sits at the end of the piano and stares at him as he plays.

LESTAT

What is it now? You irritate me! Your very presence irritates me! *100 feet*

CLAUDIA (SWEETLY)

Does it?

LESTAT

Yes. And I'll tell you something else! I've met someone who will make a better vampire than both of you!

CLAUDIA

Is that supposed to frighten me?

LESTAT

You're spoilt because you're an only child. You need a brother. Or I do. I weary of you both. *100 feet*

CLAUDIA

I suppose we could people the world with vampires, the three of us.

LESTAT

Not you my dear.

CLAUDIA

You're a liar. But you upset my plans.

LESTAT

What plans?

CLAUDIA

I came to make peace with you, even if you're the father of lies. I want things to be as they were.

Louis perks up, puzzled.

LESTAT

Stop pestering me then!

CLAUDIA

Oh, Lestat. I must do more than that. I've brought a present for you.

LESTAT

Then I hope its a beautiful woman with endowments you will never possess.

Claudia stares at him for a moment.

CLAUDIA

Better than that.

She takes his hand and leads him into an inner room. Louis follows behind.

CLAUDIA

You haven't fed enough. I can tell by your colour

INT. DINING ROOM. NIGHT.

Two beautiful youths, lying asleep on a couch, by a table full with a half-eaten meal. Lestat sighs.

LESTAT

Oh, Claudia, you've outdone yourself. Where did you find them?

CLAUDIA

Drunk on brandy wine. A thimblefull. I thought of you when I saw them.

LESTAT

We forgive each other then?

Claudia stares at him, sitting. She nods.

Lestat bites into the neck of one of the youths, sucks greedily and horribly. Claudia watches him without expression. He finishes one, is about to take the other when he staggers. He looks at Claudia.

LESTAT

Absinthe? You gave them absinthe?

CLAUDIA

No. Laudanum.

Lestat stares wildly at her, tries to move towards her, then slips to the floor.

LESTAT

Laudanum!

CLAUDIA

Yes. It killed them, unfortunately. But it keeps the blood warm.

Lestat tries to rise.

LESTAT

Ah Louis, Louis, she killed them... and let me drink...

Louis watches, appalled. He goes to move.

CLAUDIA

Don't Louis --

LESTAT

Louis, put me in my coffin...

CLAUDIA

I'll put you in your coffin. For ever.

She pulls a knife out from under her shawl, walks rapidly to him and slashes his throat. Blood explodes from it.

LOUIS

Claudia! Don't do this thing!!!

LESTAT

Louis, Louis, I gave you the gift ---
help me ---

Claudia lacerates his face. Blood pours from everywhere. She plunges the knife in his chest. He falls back, fangs bared, clutching the knife. Claudia leaps on him then, bites deep into his neck as he dies. Louis screams, runs forwards, pulls her away.

LOUIS

What have you done, Claudia -

He drags her off Lestat, tries to pull her out of the room. She hisses at him.

CLAUDIA

Louis! Look what's happening to him!

Louis looks. The floor is a sea of blood. Lestat has begun to shrivel, as if he'd been a bag of blood. His skin is shrivelling against his bones like parchment, his eyes are slipping back into his skull-like face. His lush, beautiful hair remains unchanged. But his clothes are virtually being emptied of the body. It is no no more than bones, wrapped in paper and he pupils of theeyes suddenly roll up into the papered skull.

LOUIS

Lestat. Oh, God forgive us.

CLAUDIA

Don't mock me, Louis. Help me.

She stares at the shrivelled skeleton in its skin wrapping. She is fascinated. She sees the vampiric blood flow all over the floor. She touches it and brings her finger to her lips.

CLAUDIA

Goodnight, sweet prince, may flights of
devils wing you to your rest.

Louis walks forward, touches the skeleton, the blonde hair.

LOUIS

He's dead, Claudia. Dead.

CLAUDIA

The one good lesson he taught me, Louis.
Never drink from the dead.

She stands up, all business suddenly.

CLAUDIA

Help me. We must get rid of him.

She drags the coverlet from the table, knocking the crockery over the dead youths, and wraps Lestat's skeleton in it. She takes a bunch of chrysanthemums and places them in his skeleton hands.

CLAUDIA

Should we burn him? Bury him? What would he have liked, Louis?

LOUIS

Don't mock, Claudia...

CLAUDIA

The swamp....

EXT. CARRIAGE. NIGHT.

Louis whipping the horses. Claudia beside him. Lestat's skeleton in the back, with the bodies of the two dead youths.

CLAUDIA

In Europe, Louis. We shall meet our own kind.
Find the one who made him. Learn what it means...

LOUIS

And suppose the one who made him knows nothing and the vampire who made him knows nothing, and it goes back, nothing proceeding from nothing, until there is nothing! And we must live with the knowledge that there is no knowledge!

The carriage pulls up by a swamp. Mist everywhere. Overhanging creepers.

LOUIS

And if we find the one who made him? Do we tell him we destroyed his own creation? The vampire Lestat?

Louis drags out the bodies of the boys. He slides them into the waters of the swamp. We see ripples in the water and the churning of alligators, as they attack the corpses. Louis takes Lestat's skeleton in his arms. He slides it into the waters. The alligators speed towards it.

CLAUDIA

He belongs with those reptiles, Louis. He deserved to die.

LOUIS

Then maybe so do we. Every night of our lives. He was my brother. My maker. He gave me this life, whatever it is.

CLAUDIA

I did it for us, Louis. So we could be free.

He stands there, saying nothing.

CLAUDIA

Louis, look at me.

LOUIS (BITTERLY)

I can't. Go away from me.

Claudia is shocked to her core. She steps back. Louis stares at the rippling waters. Gradually the movement of alligators stops. Then he hears a sound he hasn't heard in years. Soft, choking. He turns, sees Claudia sitting by a cypress tree, like a little girl for the first time in years. She is weeping copiously.

LOUIS

Claudia - you're crying -

We see her face, tears of blood running down it. She is heartbroken, lost.

CLAUDIA

You never talked to me like that - in all these years -

LOUIS

And you never cried -

CLAUDIA

I can't bear it when you do - I would die rather than lose you Louis. I would die the way he died -

Louis gathers her in his arms.

LOUIS

Hush, Claudia, hush now my dear -

CLAUDIA

Tell me you don't hate me Louis. I did it for you -

Louis walks her towards the carriage.

LOUIS

I love you Claudia. Always. And we are free now, Claudia. No Lestat. Just the two of us, beginning the great adventure of our lives.

He lifts her into the carriage and drives off, leaving the silent waters of the swamp.

5/15
○
INT. FLAT. NIGHT.

Sturdy mullato workmen lifting cases and trunks out of the apartment. All the furniture is covered in white sheets. Claudia dressed in a cap and hat, is playing the piano by the light of one remaining oil-lamp.

Louis comes from her room with the cage of canaries.

LOUIS

The birds. We forgot about the birds. There's nothing for it but to let them go.

He opens the cage, and the canaries flie around the room.

There is a knocking on the door. Claudia falters.

CLAUDIA

What was that?

LOUIS

The workmen must have a trunk -
don't stop, cherie -

○
He goes downstairs. Claudia plays a moment, then stops, perturbed. She goes to the window. Then sees something out there that makes her face go white. She screams.

CLAUDIA

Louis!!!

THE STAIRWAY --

Louis walking to the door. The knocking gets louder.

THE PARLOUR --

Claudia runs for the stairs, after Louis.

THE HALLWAY --

Louis reaches the door. The knocking gets louder. He opens the door as -

CLAUDIA --

Reaches the stairs. She screams -

CLAUDIA

Don't Louis -

○
But Louis has opened the door. Nothing there. He looks back at Claudia, puzzled, the at the door again when, swooping into his vision comes the nightmare image of --

LESTAT --

51
In filthy swamp-soaked rags, robust again, but his flesh shrivelled, covered in scars, his eyes riddled, bloodshot. He roars.

LESTAT

WHERE IS SHE? WHERE IS THAT ACCURSED CHILD?

Louis throws his body against the door, slamming it on Lestat's reaching hand. The hand withdraws, as Lestat roars. Louis bolts the door.

Louis runs up the stairs, sweeps Claudia in his arms, watching appalled as the door shudders with the force of Lestat's body.

IN THE PARLOUR --

Louis runs through with Claudia in his arms.

LOUIS

It can't be -

CLAUDIA

It is! Take the back stairwell -

Suddenly Lestat crashes through the casement window, scattering blood everywhere, reefing himself on the shattered glass. He tumbles to the floor and gets unsteadily to his feet.

LESTAT

GIVE ME HER LOUIS!

Louis throws Claudia behind him and hurls himself on Lestat, who fights like a ravening animal, bits of his broken body coming off in the process. Then with a terrifying effort, Lestat hurls Louis off, goes for Claudia, who grabs the poker from the fireplace, scatters burning coals over him. He falls back, then comes at her again, as the drapes catch fire. Louis grabs the lamp.

LOUIS

Stay back.. for the love of God... or I'll burn you alive...

Lestat lunges again at Claudia. Louis hurls the lamp, which explodes him in flame.

Lestat screams in agony, whirls around the room, then comes on Claudia again. She hurls another lamp. Louis throws the flaming sheets around him, wrapping him further in fire. Lestat falls to his knees, choking, hands up over his face in the smoke. The whole parlour is afire. Louis gathers up Claudia, smothering the flames of her skirt with his hands. He runs out through the burning house, carries her down the back stairs, through the carriage way and through the gathering crowds of mortals into the street.

EXT. STREET. NIGHT.

Louis running, with Claudia in his arms. He looks back at the flames of the house. Sound of a ship's horn.

CLAUDIA

The ship is sailing without us!

LOUIS

Not yet.

Holding her tightly, Louis runs.

EXT. DECK OF SHIP. NEAR DAWN.

Louis stands at the railings in the morning mist as the ship moves down the river. He sees...

CITY OF NEW ORLEANS

With flame lighting up the sky.

LOUIS (VO)

Though the fire seemed to spread through the quarter, I stood on that deck until dawn, fearful he would come out again of the very river like some monster to destroy us both. And all the while I thought, Lestat, we deserve your vengeance. You gave me the dark gift. And I delivered you into the hands of death for the second time.

INT. ROOM. SAN FRANCISCO.

Louis and Malloy.

MALLOY

Did he die in the fire?

LOUIS

He was dead to us. We were free. That was all that mattered.

EXT. SHIP. EVENING.

The ship, shrouded in mist.

LOUIS (VO)

Though the ship was blessedly free of rats, a strange plague nonetheless struck its passengers.

A body is slipped into the sea. A priest reads last rites to a mourning family.

INT. SHIPS HOLD.

Trunks and cases, creaking with the ship's movement. Dead rats everywhere.

LOUIS (VO)

Claudia and I alone seemed immune. We kept to ourselves, pondering the mystery of Lestat and the greater mystery of each other.

EXT. SHIP. NIGHT.

Passing through the straits of Gibraltar.

LOUIS (VO)

We reached the Mediterranean. I wanted those waters to be blue. They were black, nighttime waters and how I suffered then, straining to remember the colour that a young man's senses had taken for granted, that my memory had let slip away for eternity. It was black off the coast of Italy, black off the coast of Greece, Europe itself was black...

EXT. DECK. NIGHT.

Claudia, sitting with an easel and sketch-pad, sketching the bay of Naples. A beautifully realised drawing, all in shades of grey and black. Louis observes.

CLAUDIA

Louis, your quest is for darkness only. This sea is not your sea. The myths of men are not your myths. Their history isn't yours.

The sketch changes to a sketch of -

THE ACROPOLIS --

In the moonlight.

LOUIS (VO)

We saw the Acropolis by moonlight, shades of grey and silver. And I longed for the brilliant white of those marbles in the hot sun of Homer...

The sketch changes to a sketch of --

TRANSYLVANIA --

and the traditional shapes of the vampire landscape.

LOUIS (VO)

We docked at Varna and searched the rural countryside of the Carpathians, for what she liked to term "our kind"...

A montage of sketches now - A TRANSYLVANIAN VILLAGE, A GRAVEYARD,

RUINED CASTLE AFTER CASTLE, LOOMING INTO THE SKIES...

LOUIS

The quest for these Old World vampires filled me with bitterness. We searched village after village, ruin after ruin and I was glad when always we found nothing. For what could the damned really have to say to the damned?

INT. ROOM. SAN FRANCISCO.

Malloy and Louis.

MALLOY

You found nothing?

LOUIS

Peasant rumours, superstitions about garlic, crosses, stakes in the heart, all that - how do you say again? Bull shit. But one of our kind? Not a whisper.

MALLOY

No vampires in Transylvania? No Count Dracula?

LOUIS

Fictions, my friend. The vulgar fictions of a demented Irishman... So we repaired to Paris...

EXT. BOULEVARD FACADE OF GRAND HOTEL AND PARIS OPERA

Crowds and gaslight everywhere. Carriages, horses, OPERA coming from the opera house.

LOUIS (VO)

I think the very name of Paris brought a rush of pleasure to me that was extraordinary. I was a Creole, after all and Paris was the mother of New Orleans, a universe whole and entire unto herself...

EXT. 18TH CENTURY PALACES ALONG THE SEINE - NIGHT

The high walls of the Louvre, dark figures walking in pairs through the shadowy tuleries.

EXT. STREET - SHOP WINDOW

Claudia, in furtrimmed muff and bonnet, peers through the glass at a display of dolls. Each doll in there seems to resemble her, with blonde hair and blue eyes. She peers deep into the shop and sees -

MADELEINE, a young woman bent over a workbench painting a doll's face, oblivious to being watched.

INT. OPERA STAIRCASE

Louis and Claudia hurrying hand and hand with a crowd of mortals towards the sound of an ORCHESTRA TUNING beyond.

INT. NOTRE DAME.

Claudia and Louis standing in the deep shadows, looking at the branching arches. Louis is overcome with sadness, Claudia is fascinated.

INT. GALLERY.

Louis and Claudia walk among a series of mythological nudes by Poussin.

INT. SALON. NIGHT.

Claudia, surrounded by discarded dresses and outfits, being attended by coutouriers. All the clothes are tiny, to fit her frame, but have an adult cut and shape.

LOUIS (VO)

We were alive again. We were in love and so euphoric was I that I yielded to her every desire...

INT. SUMPTUOUS HOTEL SUITE

Full of late 19th century furniture, lots of Empire style, Regency, gilt, velvet and brocade.

CLOSE ON A HUGE BLACK EBONY CHEST

Against a wall, solemn among all the light and glitter.

CLAUDIA

By a large gilt mirror, in her new clothes. She is covered with jewelry, fixing earrings to her ears.

CLAUDIA

Help me, mon chere...

Louis walks over, helps her with the earrings.

CLAUDIA

How do I look?

LOUIS

Still my beautiful child.

Claudia laughs.

CLAUDIA

A beautiful child! Is that what you still think I am?

LOUIS

Yes...

He turns away.

CLAUDIA

Why do you turn away? Why don't you look at me?

She twirls, looking at herself in the mirror, then stops, stares at herself.

CLAUDIA

You want me to be your daughter for ever, don't you?

LOUIS

Yes.

CLAUDIA

Well tell me, papa. What was it like making love?

Louis is stunned. He blushes.

CLAUDIA

You don't remember? Or you never knew.

LOUIS

It was something hurried... and seldom savoured... something acute that was quickly lost. It was the pale shadow of killing.

CLAUDIA

But how will I ever know, Louis?

She stares at him through the mirror.

CLAUDIA

I'll never find them, will I? My own kind...

EXT. BOULEVARD. EVENING.

Louis and Claudia walk along a boulevard like father and daughter. All around them are bourgeois Parisian families on their evening stroll. Claudia points at the children that pass.

CLAUDIA

Have I anything in common with her, Louis?

She points to a beautiful French child walking by with her mother.

64
O
CLAUDIA
Or her, or her - or any of them?

LOUIS
Claudia, you torture yourself.

CLAUDIA
They are ducklings, that will grow into swans. Whereas I must be the duckling for ever.

LOUIS
You are more beautiful than any of them.

EXT. DOLL-SHOP. NIGHT.

We see Madeleine, inside, painting a doll's face. Louis and Claudia arrive outside.

CLAUDIA
All her dolls resemble me.

POV --

63
Claudia's face, with the dolls in the background. The resemblance is uncanny.

CLAUDIA
Are they my kind Louis? Dolls never change either.

LOUIS
You are neither, Claudia. Now stop this --

Madeleine sees Claudia from inside. She waves.

LOUIS
You know her?

CLAUDIA
Yes. Should I take her, Louis? Among her dolls? Make a doll of her in turn?

LOUIS
Come, Claudia...

He takes her arm. But Claudia shakes him off, and moves into the shop.

EXT. LATIN QUARTER. NIGHT.

Louis walks briskly, head bowed.

LOUIS (VO)
For a time we had been almost human, in the sensual whirl of what Paris had to offer. But the human delights of that city only served

64
to remind her of the ageless child she had become. I felt her pain as I walked until I became aware that I was being followed.

CU LOUIS' FEET -

Walking. A step echoes his.

Louis stops. Turns, sees nothing. Then walks again. The echoing steps begin again.

Louis again. Sees a shadow, flitting.

LOUIS

Claudia!

Nothing. He walks again, hears the same effect. The he stops. He stares at a gaslamp opposite.

LOUIS (VO)

So it was when I had given up the search for vampires that a vampire found me...

Santiago, a tall vampire, materialises under the gaslight. And Louis gradually realises that this vampire has assumed the same attitude, posture, clothes and hair-style as Louis.

Louis gives an involuntary shake of the head. Santiago mimics. Louis takes a step forwards. Santiago mimics. Louis folds his arms. Santiago mimics.

LOUIS AND SANTIAGO

(SIMULTANEOUSLY)

Clever.

LOUIS

You mean me harm?

SANTIAGO

(A BEAT LATER)

You mean me harm?

Louis calculates.

LOUIS

Trickster. Buffoon!

Santiago echoes the first word, but not the second. Louis has broken his composure. He turns his back on Santiago, only to come face to face with Santiago right in front of him.

Again Louis turns his back to find Santiago facing him.

Louis turns, glowers, refusing to look at him.

64

LOUIS

I've searched the world for an immortal and this is what I find?

Slowly he looks up. Santiago draws close, breaking the mirror trick and suddenly slams Louis back against the wall.

Louis is furious. He regains his balance, strikes out at Santiago and when Santiago vanishes, to reappear behind him, Louis slams back his elbow into his midriff. Santiago staggers, amazed and then rushes at Louis, throwing him down.

Louis rolls back to his feet, then to his amazement sees two vampires, one in front, one behind. He looks both ways, then sees one has vanished. He stares, awestruck, at this new one:

ARMAND

He looks like an angel.

ARMAND (WHISPER)

You are all right.

He reaches into his waistcoat, takes an engraved invitation out of his pocket and thrusts it at Louis.

Louis reads aloud, as we see:

THEATRE DES VAMPIRES
By Special Invitation
Friday, 9 p.m.

ARMAND

Bring the petit beauty with you.
No one will harm you. I won't allow it.
Remember my name. Armand.

Armand bows and vanishes.

Louis listens to the silence.

EXT. BOULEVARD DES CAPUCHINES - THEATRE DES VAMPIRES - NIGHT

Louis formally dressed with Claudia in rich attire on his arm. They pass people buying tickets for the theatre and go inside.

LOUIS

Remember what I've told you.
They'll have different powers.
They'll read your thoughts if you allow it.

They draw close to:

HUGE POSTERS, reading --

THEATRE DES VAMPIRES PRESENTS

THE MASQUE OF THE RED DEATH
By Edgar Allen Poe

The posters are illustrated with cliched images of vampires overcoming damsels in distress.

ANOTHER ANGLE

CLAUDIA

But this can't be real. This is nonsense.

LOUIS

Nonsense all right. But something tells me it's going to be the strangest nonsense we've ever seen.

Warily, they show their invitations to the mortal ticket taker at the door. He glances away indifferently.

INT THEATRE BOX NIGHT

Claudia and Louis look at the crowd as the lights go down.

CLAUDIA

Mortals, mortals everywhere. And lots of drops to drink.

LOUIS

They are here. I know they are. Listen for something that doesn't make a sound.

Stage: curtain rises.

An elaborate painted set of an Italianate castle. Death standing before it, the traditional image of the Grim Reaper, complete with magnificent scythe.

LOUIS

(WHISPER)

It's a vampire. It's the one I saw in Rue St Jacques.

A version of the Poe story unfolds before them. All of the participants are vampires. All beautiful gleaming white, aged 20 or 30.

LOUIS

They use no paint. And the audience think it is paint!

CLAUDIA

How devilishly clever.

A spotlight uncovers a mortal woman suddenly forced out upon the stage.

CLAUDIA

She's no vampire.

LOUIS

No. She's frightened. She doesn't know where she is.

The audience laughs uneasily, then stops as the Mortal Woman comes into the footlights. She is too beautiful, too confused. Santiago, as Death, advances on her. She backs away, terrified, then sees the other vampires, in a phalanx, advancing from behind, in a half-circle.

MORTAL WOMAN

I don't want to die!

She looks around in panic. Santiago swoons, arms over his breast as if he is hopelessly in love.

SANTIAGO

We are death!

The Mortal Woman steps to the footlights.

MORTAL WOMAN

Someone help me. Please... What have I done?

Louis whispers to Claudia.

LOUIS

This is no performance!

CLAUDIA

And no one knows but us...

ON THE STAGE --

SANTIAGO

We all die. Death is the one thing you share with all those here.

Santiago gestures to the audience

AUDIENCE

Rapt faces.

ON STAGE

MORTAL WOMAN

But I'm young...

SANTIAGO

Death is no respecter of age. He can come any time, any place. Need I tell you what fate has in store for you?

MORTAL WOMAN

I would take my chance. Let me go! Please...

SANTIAGO

And if you take that chance and live, what is your fate? The humpbacked toothless visage of old age?

Santiago

approaches her and tears the drawstring out of her peasant blouse. It opens completely and starts to slip. She tries to catch it, but gently stops her wrists. The blouse falls, exposing her young breasts.

LOUIS AND CLAUDIA

LOUIS

This is monstrous!

CLAUDIA

(DAZED WITH HUNGER)

Yes, and very beautiful.

ON STAGE

SANTIAGO

Just as this flesh is pink now, it will turn grey and wrinkle with age.

WOMAN

Let me live, please. I don't care.

SANTIAGO

Then why should you care if you die now?

She shakes her head, confused. He catches her wrists behind her back.

AUDIENCE

is awestruck by her beauty, her suffering.

SANTIAGO

draws near her cheek.

SANTIAGO

And suppose death had a heart to love and to release you? To whom would he turn his passion? Would you pick a person from the crowd there? A person to suffer as you suffer?

AUDIENCE

A young girl cries out in jest.

YOUNG GIRL

Oh, yes, take me Monsieur Vampire!

I adore you!

Audience roars with laughter.

ONSTAGE

SANTIAGO

(ASIDE TO THE GIRL)

You wait your turn.

The AUDIENCE laughs again.

The Mortal Woman shakes her head in panic.

SANTIAGO

Well, have you a sister, a mother, a daughter you would send in your place?

CLOSE ON CLAUDIA

Even she is repelled by the cruelty. She shakes her head.

MORTAL WOMAN

Shakes her head. She is helpless.

SANTIAGO

We alone can give death meaning. Do you know what it means to be loved by death, to become our bride?

MORTAL WOMAN

looks up on the verge of hysteria or fainting. But then her eyes mist over. She is being entranced.

FROM HER POV

we realise she is looking past Santiago at the divinely beautiful Armand, who has just stepped out of the wings. Armand has entranced her. he passes Santiago. Santiago stiffens, but yields the stage.

ARMAND

No pain.

MORTAL WOMAN

No pain?

ARMAND

takes her by the naked shoulders.

ARMAND

Your beauty is a gift to us.

ON STAGE

Armand gestures to the others who slowly, gracefully close in.

ARMAND

Who deserves such a gift?

He pulls the drawstring from her skirt and it falls revealing her nakedness. But she is spellbound.

MORTAL WOMAN

No pain...

Armand embraces her, drinks, her naked body stark against her black clothes, then he passes her to the other vampires one by one.

CLOSE ON LOUIS

who battles desire and hunger with anger.

LOUIS

I've seen enough of this! I loathe it!

CLAUDIA

Be still!

ON STAGE

The naked Mortal Woman lies dead on the floor. The vampires seem to vanish one by one. As the curtain draws across, the AUDIENCE LOUDLY APPLAUDS what they presume are theatrical tricks.

ANOTHER ANGLE

The AUDIENCE, milling towards the exits. They talk in vacuous terms about the beauty of the show, the symbolism of it, the daring of it as they leave.

Gradually LOUIS AND CLAUDIA are left alone in the empty theatre. Louis seems anxious to leave. Claudia whispers in his ear.

CLAUDIA

Patience, Louis. Patience.

He looks around the empty theatre, more eery now than when the play was on. The red curtain shifts slightly in a hidden breeze, a candle sputters and dies in a box. Then the candle flares again, and we see Armand in the box, looking down on them. He stares with a dreamy expression, saying nothing.

LOUIS

We've been searching for you for a very long time...

His voice echoes eerily. Armand gestures for them to follow him.

INT. FOOT OF STAIRWAY.

Armand leading, Louis and Claudia following. It opens into a --

HUGE UNDERGROUND BALLROOM

Walls are painted with famous copies of Durer, Brueghel, Goya and Bosch depictions of death. Fine wooden coffins line the walls. Candles burn in sconces, casting alternate shadows and pools of light. Armand walks through, gesturing Louis and Claudia to follow him.

As they walk through, vampire men and women appears out of the shadows like wraiths, startling them, drifting around them, stroking them, touching Claudia as if she were a doll. Shrieks of preternatural laughter.

Armand gestures to the vampires to back off.

All obey but ESTELLE.

ESTELLE

Such a darling.

She menaces Claudia, her breasts enormous, her fangs bared. Armand throws her a look, and she is flung against the wall.

Louis stares around. The vampires faces drift towards him and away, always disclosing the face of Armand, who seems some distance away, but strangely close, staring at Louis with a constantly calm, hypnotic gaze. Then a young mortal boy comes form the shadows aitha candleabra, which he hands to Armand.

Armand and the boy come towards them, leading them along the walls, his candleabra illuminating the ghastly murals, his face gleaming like an angel above the cadleflame.

LOUIS

Monstrous.

ARMAND

(lips not moving, yet echoing
Claudia's earlier words)

Yes, and very beautiful

LOUIS

Your lips, they didn't move.

ARMAND

They did, but too fast for you to see them.
No magic, just grace and speed.

The boy is watching Louis. Armand's hand beckons and the boy draws up to Louis in the candlelight. He places his arms on Louis' shoulders. Louis glances at Armand, who smiles. Louis sees the puncture marks on the boy's neck.

ARMAND

He wants you...

Louis is utterly confused. Can't resist. Drinks his blood.

The boy's body presses against him, sensual, willing. The other vampires appear all around Louis, who suddenly senses it and draws away, ashamed.

Claudia watches warily, from a distance. Armand beckons at her and Louis and opens a door in the wall which reveals a stone staircase.

INT. MEDIEVAL ROOM.

Medieval chairs, table, an old coffin, a bed in one corner, a blazing fire. A medieval painting of Satan, being banished from Heaven, above the fire. Armand places the boy on the bed, settling him so he sleeps.

ARMAND

Disappointing, isn't it? To come so far and find so little. Jaded ingenues, amusing themselves with make-believe...

LOUIS

We had feared we were the only ones...

ARMAND

But how did you come into existence?

He glances at Louis, then at Claudia, who averts her eyes.

ARMAND

You don't want to answer... Two vampires from the new world, come to guide us into the new era as all we love slowly rots and fades away.

LOUIS

Are you the leader of this group?

ARMAND

If there were a leader, I would be the one.

Claudia stares at him constantly, guarded.

LOUIS

So you have the answers...

ARMAND

Ah! You have questions?

LOUIS

What are we?

ARMAND

Nothing if not vampires...

LOUIS

Who made us what we are?

ARMAND

Surely you know the one who made you..

LOUIS

But the one who made him, who made the one who made him, the source of all this evil..

Louis looks at the picture. Armand watches him.

ARMAND

That is a picture, nothing more.

LOUIS

You mean we are not children of Satan?

ARMAND

No.

He smiles at Louis. A smile of infinite compassion.

ARMAND

I understand. I saw you in the theatre, your suffering, your sympathy for that girl. I saw you with the boy. You die when you kill, you feel you deserve to die and you stint on nothing. But does that make you evil? Or, since you comprehend what you call goodness, does it not make you good?

LOUIS

Then there is nothing.

ARMAND

Perhaps...

He passes his finger through the candle flame.

ARMAND

And perhaps this is the only real evil left...

LOUIS

Then God does not exist..

ARMAND

I have not spoken to him...

LOUIS

And no vampire here has discourse with God or the devil?

ARMAND

None that I've ever known. I know nothing of God or the Devil, I have never seen a vision nor learnt a secret that would damn or save my soul. And as far as I know, after four hundred years I am the oldest living vampire in the world.

He stares at the them, his face angelic, hypnotic, young. His eyes hold them both in a trance.

LOUIS

My God... So it's as I always feared. Nothing,
leading to nothing.

ARMAND

You feel too much. So much you make me feel...

He stares from Claudia to Louis. He seems to be reading their
souls.

ARMAND

The one who made you should have told you this.
The one who left the old world for the new...

LOUIS

He knew nothing. He just didn't care.

ARMAND

Knew? You mean he is...

Claudia appears suddenly at Louis' shoulder, interrupting.

CLAUDIA

Come, beloved. It's time we were on our
way. I'm hungry and the city waits.

She stares hard at Armand. Armand looks from her to Louis.

ARMAND

So soon to go?

He seems genuinely regretful. But Claudia pulls Louis out.

INT. DARKENED CORRIDORS AND THEATRE. NIGHT.

Louis and Claudia feel their way through darkened corridors,
trying to find their way out.

LOUIS (VO)

The place was dark as we left, a darkness
that confounded even Claudia. And as we blundered
through it, again came the thought: I have wronged
Lestat, I have hated him for the wrong reasons...

Suddenly a light comes on. They see they are in the empty
theatre. Santiago stands on the stage, under a candle.

SANTIAGO

How did you wrong him?

Louis is stunned.

LOUIS

You read my thoughts?

SANTIAGO

You said a name -

LOUIS

A name I don't want to say again.

SANTIAGO

I seemed to recognise it...

Other vampires appear behind him.

SANTIAGO

There is but one crime among us vampires here.

He looks at Claudia.

SANTIAGO

You should know, who are so secretive about the vampire who made you.

Claudia laughs.

CLAUDIA

Boredom!

SANTIAGO

It is the crime that means death to any vampire. To kill your own kind!

CLAUDIA (LAUGHING)

Aaaah! I was so afraid it was to be born like Venus out of the foam, as we were! Come Louis, let's go!

EXT. HOTEL SAINT GABRIEL. NIGHT.

Claudia and Louis enter the lobby.

CLAUDIA

I lothe them! I can't stand the sight of them! Stupid bourgeois Parisians, all dressed in black like some private club! I've searched for them the world over and I despise them!

She marches up the stairs.

CLAUDIA

What a fool I was to kill Lestat. I'm in danger.

LOUIS

What danger?

CLAUDIA

I can feel it from them! They want to know who made us, what became of him. They have their rules, their idiotic rules!

CLAUDIA
You really believe that?

EXT. DOLL-SHOP. NIGHT.

Claudia, staring at the dolls. We see Madeleine inside, painting a doll. She sees Claudia and smiles and waves.

INT. THEATRE. NIGHT.

Louis, sitting alone in the box, as the curtains draw back, to show Santiago as death, as before. Louis takes advantage of the darkness to slip away.

INT. ARMAND'S ROOM. NIGHT.

Armand opens the door to Louis' knock.

ARMAND
I was waiting for you...

LOUIS
Listen to me.

He follows Armand into the room.

LOUIS
Claudia is dear to me. My... daughter.

ARMAND
Your lover.

LOUIS
No, my beloved, my child.

ARMAND
If you say so. You are innocent.

LOUIS
I'm not innocent. But I'm afraid. She feels she's in danger from the others.

ARMAND
She is.

LOUIS
But why?

ARMAND
I could give you reasons. Her silence. Her youth. It's forbidden to make so young, so helpless, that cannot survive on its own.

LOUIS
Then blame the one who made her...

ARMAND

Did you kill this vampire who made you both?
Is that why you won't say his name? Santiago
thinks you did.

LOUIS

We want no quarrel with him.

ARMAND

It's already begun. If you want to save
her, send her away.

LOUIS

Then I leave too.

Armand smiles.

ARMAND

So soon? Without any of those answers you so
longed for?

LOUIS

You said there were none.

ARMAND

But you asked the wrong questions. Do you know how few
vampires have the stamina for immortality? How quickly
they perish of their own will?

LOUIS

We can do that?

ARMAND

You would never give up on life. If the world
were reduced to one empty cell, one fragile candle,
you stay alive and study it. You see too clearly.
You see too much.

LOUIS

That's what the one who made me said.

ARMAND

How he must have loved you.

Armand suddenly grips Louis close to him.

ARMAND

Louis, I need you more than he ever did.
I need a link with this century. The world
changes. We do not. Therein lies the irony
that ultimately kills us. I need you to make
contact with this age.

Louis laughs bitterly.

LOUIS

Me? Don't you see? I'm not the spirit of any age!
I'm at odds with everything and always have been!
I'm not even sure what I am!

Armand smiles.

ARMAND

But Louis, that is the very spirit of your
age. The heart of it. Your fall from grace
has been the fall of a century.

Louis is stunned.

LOUIS

And the vampires of the Theatre?

ARMAND

Like moths around the candle of the age. Decadent,
useless. They can't reflect anything. But you do.
You reflect its broken heart.

Louis is speechless.

ARMAND

Are these not the answers you came for?

LOUIS (SOFTLY)

Yes... My God...

ARMAND

A vampire with a human soul. An immortal with
a mortal's passion. You are beautiful, my
friend. Lestat must have wept when he made you --

LOUIS

Lestat! You knew Lestat!

ARMAND

Yes I knew him. Knew him well enough
not to mourn his passing.

Armand stands. He takes Louis by the arm, leads him towards the
back wall.

ARMAND

But you must go now. You must get her safely
out of Paris.

He opens a hidden door in the wall.

ARMAND

No-one else knows of this door. When you
knock you will find me waiting...

EXT. THEATRE DES VAMPIRES. NIGHT.

Louis, in the street outside, as the door closes behind him.

LOUIS (VO)

I felt a kind of peace at last. I had found the teacher which Lestat could never, I knew now, have been. I knew knowledge would never be withheld by Armand. It would pass through him as through a pane of glass. And I knew Claudia must leave me...

INT. HOTEL SUITE. NIGHT.

Louis enters. There is unfamiliar scent in the air, a doll sitting by the mirror. Louis looks in the mirror and sees --

MADELEINE, the doll-maker, resplendent in green taffeta, sitting like a Madonna with Claudia on her lap. Claudia's arms are wound round her neck. The contrast between mortal woman and immortal child is plain.

CLAUDIA

Madeleine... Louis is shy.

Madeleine rises and comes towards Louis. She draws back the lace fringes round her throat, so he can see the two marks there. She says softly, dreamily:

MADELEINE

Drink.

Louis turns away. Claudia speaks, icy, from the bed.

CLAUDIA

Do it Louis. Because I cannot do it. I haven't the strength. You saw to that when you made me.

Louis turns to Madeleine.

LOUIS

You haven't the vaguest conception under God of what you ask!

MADELEINE

Au contraire, monsieur, I have.

Louis pushes her away. Claudia screams.

CLAUDIA

You have found your new companion, Louis!
You will make me mine!

Louis grips Madeleine and shakes her.

16
LOUIS

How do we seem to you? Do you think us beautiful, magical, our white skin, our fierce eyes? Drink, you ask me! Have you any idea of the thing you will become?

CLAUDIA

Your evil is that you cannot be evil! And I will suffer for it no longer!

LOUIS

Don't make me, Claudia! I cannot do it!

CLAUDIA

Yet you could do it to me! Snatching me from my mother's hands like two monsters in a fairy-tale! Couldn't you have waited? Six more years and I would have had that shape! And now you weep! You haven't tears enough for what you've done to me!

She points to Madeleine.

CLAUDIA

You give her to me! Do this before you leave me!

She begins to weep, sobbing like a child.

CLAUDIA

Oh God! I love you still, that's the torment of it. But you know I must leave you Louis...

LOUIS

Yes...

CLAUDIA

And who will care for me my love, my dark angel, when you are gone?

Louis looks at Madeleine.

LOUIS

You promise to care for her then?

MADELEINE

Yes...

LOUIS

And you know what you ask for?

She wraps her arms around Claudia.

MADELEINE

Yes.

LOUIS

What do you think she is, Madeleine? A doll?

MADELEINE

A child who can't die...

Her finger clutch a locket round her neck. Louis touches it, opens it.

THE LOCKET --

A picture of a young girl, Claudia's age, wistful, beautiful.

LOUIS (SOFTLY)

And the child who did die?

MADELEINE

My daughter...

Louis takes her chin in his hand, gently.

LOUIS

Look at the gaslight. Don't take your eyes off it. You will be drained to the point of death, but you must stay alive. Do you hear me?

MADELEINE

Yes!

Louis pulls her to him and starts to drink her blood.

EXT. HOTEL BALCONY. LATER.

Louis on the balcony, weakened terribly. A breeze blows on the gauze curtains behind him, through which we see --

SILHOUETTES --

of Madeleine and Claudia. Madeleine her arms outstretched, now a vampire, a long moan of pain coming from her. Claudia comes through the curtains, alarmed.

CLAUDIA (WHISPER)

Louis!

Louis speaks without turning.

LOUIS

She is dying. It happened you too, but your child's mind can't remember.

CLAUDIA

But if she dies...

LOUIS

It's only mortal death.

He turns to look at Claudia.

LOUIS

Bear me no ill will, my love. We are now even.

CLAUDIA

What do you mean?

LOUIS

What died tonight inside that room was not that woman. It will take her many nights to die, perhaps years. What has died in that room tonight is the last vestige in me of what was human.

She takes his hand.

CLAUDIA

Yes father. At last. We are even.

He bends down and kisses her. He looks up, at the wafting curtains. he sees --

MANY VAMPIRE SHADOWS

Silhouetted, coming closer.

CLAUDIA

looks up and screams.

THE CURTAINS

Are ripped aside. The vampires of the Theatre surge through.

ESTELLE

Time for justice, little one.

The Vampires close on them as Louis struggles, Claudia's scream pierces the night air.

INT. CORRIDOR OF THEATRE DES VAMPIRES. NIGHT.

In a press of vampires, Louis, Claudia and Madeleine are forced down the dark corridor. Into -

THE BALLROOM

Vampire chaos, as they are dragged through. Louis struggling like a demon.

LOUIS

Armand! Get me Armand! He wouldn't countenance this -

SANTIAGO

You can make no demands here! Buffoon! Bastard -

Santiago strikes Louis to the ground. As he struggles to his

feet, he sees the vampires part around a figure coming through.
He gasps at the sight of --

LESTAT

Dressed beautifully, but horribly scarred now, from the fire as well as the earlier stabbing. Lestat is confused, ancient, teetering, reaching for Santiago's shoulder to steady himself.

LESTAT

Louis...

SANTIAGO

Is he the one?

Lestat shakes his head.

LESTAT

No, the child. The child was the one...

SANTIAGO

All are murderers!!!

LOUIS

You are alive, Lestat! It can't be murder! Tell them how you treated us... ?

Lestat reaches out to Louis.

LESTAT

No... You come back to me Louis...

LOUIS

Are you mad????

ESTELLE

The sentence is death! To all of them!!!

LESTAT

Only the girl - it was the girl -

the sound of something being dragged through the crowd. Horrible, echoing, scraping -

Lestat grips Santiago.

LESTAT

You promised me - I could take him back to New Orleans - Louis - there's something I must tell you - about that night - that night I met you -

He stares around him, confused. The scraping gets louder.

LOUIS

You let her go, Lestat - you let her free - and I'll come back with you -

Santiago grabs Louis by the neck.

SANTIAGO

Death for the others. For you eternity in
a box -

We see now what caused the scraping. A huge metal coffin being
dragged through the vampires. Claudia screams.

SANTIAGO

Walled in a dungeon. Your only company will
be your screams... Perhaps it will take centuries...

The vampires grab Louis. They force him towards the coffin.
Lestat struggles with them.

LESTAT

He's coming home with me - you promised -

SANTIAGO (LAUGHING)

We promised nothing!

Louis struggles fiercely as he is forced into the coffin. Claudia
weeps.

LOUIS

They've fooled you, Lestat! You must reach
Armand! Armand has the power!

Louis, struggling in the coffin. Then the lid is forced down,
huge locks closed over it.

INT. COFFIN.

Louis, in the smallest imaginable space. Beating his forehead
against the metal.

EXT. COFFIN.

Claudia, throwing herself on the coffin, crying. She is dragged
away. Vampire hands drag the coffin across the stone floor.

INT. COFFIN.

Louis, forehead pouring with blood, being thrown this way and
that. The coffin is lifted, upside down, Louis' head crashes off
the floor.

EXT. COFFIN.

Is thrust into a niche in the wall. Bricks being placed over,
mortar trowelled on.

INT. COFFIN.

Louis upside down. Sounds of bricks and mortar. Then a terrifying, unearthly scream pierces the coffin, striking to his very soul.

LOUIS

CLAUDIA!!!!!!

He loses consciousness.

BLACKNESS.

INT COFFIN.

Louis sleeps, upside down. Sound of bricks being broken, thrown aside. Then of locks breaking.

Louis opens his eyes. The lid opens. He sees -

ARMAND

above him, reaching down to take his hand.

ARMAND

Hurry. Don't make a sound.

Louis gets out, into a vast long catacomb. Louis runs to the end of it, steps through a broken brick wall.

LOUIS

Where is she? Where's Claudia?

ARMAND

Follow me - that way - through my cell -

He points to his cell at the end of the passage, the foot of the steps. Sound of rain beyond the door.

LOUIS

Not without Claudia. Where is she?

ARMAND

I can't save her.

LOUIS

You can't believe I'd leave without her. Armand! You must save her! You have no choice!

ARMAND

Louis, I can't save her. I will only risk losing you -

Louis runs up the stone stairs. It leads to the ballroom. he enters.

Estelle stands far off, looking at him coolly. She lifts the

stage skull mask and laughs softly behind it. A male vampire slumps in a chair staring softly at Louis.

Silence. Indifference.

Louis sees Lestat sitting in a far corner. He rushes up to Lestat, who looks up at him, confused. He's holding something crumpled, made of cloth.

LESTAT

You'll come home with me Louis? For a little while... until I am myself again?

LOUIS

CLAUDIA!!!

Louis turns round and round in rage. Passive still faces. A door bangs open and shut.

Louis looks again at Lestat. He snatches the cloth from Lestat's hand. We see it is a small torn bloodstained dress. Claudia's dress.

The door bangs again. Estelle laughs. Rain gusts into the ballroom.

Louis goes to the door, holding the dress. Armand approaches, trying to pull him away, but Louis shrugs him off. He draws nearer and nearer and stairs at --

INT. BRICK AIRWELL

On the stones lie Claudia and Madeleine, burnt to ashes, in each other's arms, like the corpses of his wife and daughter in the New Orleans graveyard, embracing each other.

Only Claudia's blonde hair and Madeleine's red hair remain unburnt.

Louis looks up at the walls of this airwell, many stories to the sky. He cries out in agony.

Santiago appears behind him, staring. Louis roars in horror and attacks Santiago, scattering the ashes into the rainy wind. Claudias golden locks fly up into the wind, they whirl around the warring figure.

Armand appears, drags Louis free, pulls him screaming from the airwell, into the ballroom, towards the exit.

Claudia's hair is sucked up by the wind through the airwell, towards the night sky.

EXT. NOTRE DAME DOOR. NIGHT.

Louis is slumped against the stone wall. Armand stands beside him

like a guardian angel.

ARMAND

I couldn't prevent it.

LOUIS

I don't believe you. I do not have to read your soul to know that you lie.

ARMAND

Louis, they cannot be brought back. There are some things that are impossible, even for me.

LOUIS

You let them do it.

Louis climbs to his feet.

LOUIS

You held sway over them. They feared you. You wanted it to happen.

ARMAND

Louis, I swear I did not.

LOUIS

I understand you only too well. You let them do it, as I let Lestat turn a child into a demon. As I let her rip Lestat's heart to pieces! Well I am no longer that passive fool that has spun evil from evil till the web traps the one who made it. Your melancholy spirit of this century! I know what I must do. And I warn you - you saved me tonight, so I return the favour - do not go near your cell in the Theatre Des Vampires again.

EXT. THEATRE DES VAMPIRES. DAWN.

Wet and deserted, the streets around the theatre are quiet.

C/U CLOCK

Chiming five a.m.

CLOSE ON LOUIS

looking at the paling sky. He is in an alleyway, outside of Armand's cell. He has a huge keg with him. He finds the door unlocked. He enters.

INT. CELL.

empty. The hearth is cold. The old coffin is gone. Louis silently closes the door to the passage and blocks it with an immense bar. He goes in the other door.

INT. THEATRE

Louis hurls kerosene all over the stage, the curtain, the sets, the seats below. He grabs the scythe from the playlet. He walks out, dribbling a trail of kerosene behind him.

INT STAIRS

Louis walking rapidly down, leaving the trail of kerosene. He creeps quietly into the --

BALLROOM

leaking kerosene from the cask. He splashes over the coffins that gleam in the dimness.

Then he strikes a match and heaves it into the kerosene. Everything bursts into flame. The trail of kerosene roars into fire through the ballroom over the coffins and up the stairs. We hear EXPLOSIONS of fire from above.

LOUIS

shudders all over, fighting the morning weakness. he readies the scythe, like the Grim Reaper.

ESTELLE rises from her burning coffin, screams and tries to run through the fire but Louis slashes her down with the scythe and she goes down screaming, her dress in flames

ESTELLE

Stop him. It's morning. The sunlight. Stop him.

Others rise, choking in the smoke. Screams from everywhere. They are burning.

Louis backs up the stairs to the --

DUNGEON

He can see there a thin pale light under Armand's bolted door. Suddenly --

SANTIAGO

comes at him from behind. Louis turns. Santiago rushes him in a blur. Louis swings the scythe, too fast to see what he himself is doing. Santiago's head streaming blood flies through the air.

The body drops, flapping its arms.

SCREAMS come from everywhere.

Another vampire rushes burning towards Louis. He decapitates him in turn. Then he staggers into Armand's cell, and bars the door that connects it to the ballroom behind him. He staggers to the

outer door. There is a thin strip of daylight, beneath the door, blinding him. He throws it open, and staggers into the daylight.

EXT. THEATRE DES VAMPIRES. DAWN.

Louis staggers out of the burning theatre, into the thin daylight. Great gusts of smoke cover the street. He staggers through the daylight, weakening, about to fall, when through the clouds of smoke comes -

A MAGNIFICENT HEARSE -

as in a dream, driven by Armand's human boy. The door of the hearse opens. Through the curtains enclosing the interior, we see Armand. He reaches a hand out to Louis and pulls him inside.

The hearse vanishes through the smoke, leaving the spectacle of the burning theatre.

EXT. THEATRE DES VAMPIRES. TWILIGHT.

The gutted Theatre and ballroom, the roof collapsed, exposed to the evening sky. The life of Paris goes on around it, oblivious.

INT. LOUVRE. NIGHTS LATER.

It is already a museum by this time and Louis and Armand, fancily dressed and composed, walk through it. They stop by a Gericault - The Wreck Of The Medusa.

LOUIS

You didn't even warn them, did you?

ARMAND

No.

LOUIS

And yet you knew what I would do.

ARMAND

I knew. I rescued you, didn't I? From the terrible dawn.

LOUIS

You were their leader. They trusted you.

ARMAND

You made me see their failings, Louis.
You made me look at them with your eyes.

He looks at Louis affectionately.

ARMAND

Your melancholy eyes...

LOUIS

What a pair we are. We deserve each other,
don't we?

ARMAND

We are a pair, and that's what counts.

Armand and Louis walk slowly through the Louvre together. Camera follows them for a while, then comes to rest on a sunrise by Turner.

LOUIS (VO)

We left Paris shortly after. For years
we wandered. Greece, Egypt, all the ancient
lands. Then, out of curiosity, perhaps, boredom,
who knows what, I took him home, to my America...

INT. MOVIE THEATRE. NIGHT.

A deco cinema of the twenties. Louis and Armand, dressed in the style of the period walk down the aisle through the crowded seats.

LOUIS (VO)

And there, a technological wonder allowed me see
sunrise, for the first time in two hundred years...

On the screen, Murnau's SUNRISE, in black and white. We see a montage of sunrises, from a whole range of movies, in black and white.

LOUIS (VO)

And what sunrises! Seen as the human eye could never
see them. We would sit in the dark, night after night
among nameless humans, entranced with the miracle of
light. Silver at first, then as the years progressed
in tones of purple, red and my long-lost blue...

The SUNRISES continue, in colour now, and the backgrounds in them
change to the fifties.

LOUIS (VO)

And in time parted. We had become so alike, we both
wanted the certainties of loneliness once more.

The lights come up in a different theatre. Louis sitting there,
alone, in a half empty theatre, dressed in the clothes of the
fifties. He rises, exits with the others.

EXT. NEW ORLEANS STREET. NIGHT.

Cars rushing by, twentieth-century madness. Louis emerges from
the theatre, walks through the streets.

LOUIS (VO)
I had returned to New Orleans. As soon as I smelt
the air, I knew I was home. There was a sadness
there, rich, almost sweet, like the fragrance of
jasmine. I walked the streets, savouring it like
a long lost perfume...

EXT. GARDEN DISTRICT. NIGHT.

Louis walks past the many Greek Revival Mansions.

LOUIS (VO)
And then on Prytania Street, only blocks
from the Lafayette cemetery I caught the scent
of death and it wasn't coming from the graves...

CAMERA PANS OVER white-walled Lafayette cemetery and its
surrounding mansions.

LOUIS (VO)
The scent grew stronger as I walked. Old
death. A scent too faint for mortals to
detect.

Louis sees rats darting across the street. They rush into a great
overgrown garden surrounding a ruined mansion. No lights.

Louis stops at a rusted gate. He forces it open and enters --

A VERITABLE JUNGLE

of overgrown rose and oak tree and wisteria. He sees a faint
glimmer of light coming from a distant glassless window of a huge
Greek Revival house. He approaches then he sees --

OLD SHRIVELLED CORPSE

of a man, long dead and dried up, snagged in the thorny rose-
vines.

LOUIS

looks around. Walks on. Sees another corpse, almost nothing but
bones, sinking into the wet earth, the roots of an oak
overgrowing it.

He looks up at the distant light.

He passes a third corpse, caught in wisteria and rose vine, only
bones and clothes.

LOUIS (VO)
They were like the doomed princess
caught in the thorny vines of Sleeping Beauty's
castle. I knew what it meant. A vampire had
lured them here, but had been too weak to get

rid of them.

Louis sees dead rats lying near the steps.

LOUIS (VO)

It spelt weakness, madness, the behaviour
of a dying animal that pollutes its own
lair.

Louis treads carefully on the rotted steps. He moves along the porch. More dead rats. He sees through the floor-length window into rooms lined with stacked books. Virtually walled with them. Water seeps down from the ceiling, gleaming as it streaks over the books. The floors of the splendid rooms are bare, except for a rotted French chair by a dead fireplace. A single mirror reflecting the moon.

Dead rats.

He moves along the porch to the parlous windows. The candle flickers inside. He sees --

HIS POV

Lestat lying on the floor. He is gaunt to near starvation. All his scars are gone, but he is almost a skeleton and his eyes are enormous in their sockets. His clothes are rags. Blond hair beautiful, as always.

MALLOY'S ENTRANCED FACE SUPERIMPOSED OVER

MALLOY (VO)

Lestat escaped the fire!

LOUIS (VO)

He hadn't even been there. And all those years
I thought he was dead.

BACK TO --

Lestat. One tiny candle stands beside him. He reads an early comic, from the turn of the century. Without turning his head, he speaks.

LESTAT

I'm so glad you're here Louis... I've dreamed
of your coming...

LOUIS

Don't try to speak... it's alright...

LESTAT

I didn't mean to let them do it... that Santiago,
he tricked me...

LOUIS

That's all past, Lestat.

LESTAT

Yes. Past... she should never have been one of us...

He turns and looks at Louis. old, fearful, broken.

LESTAT

Still beautiful Louis. You always were the strong one.

LOUIS

Don't fear me, Lestat. I bring you no harm.

LESTAT

You've come back to me, Louis? You've come home again to me?

Louis shakes his head. A series of police sirens go by, piercing the night sky. A helicopter goes overhead. Red flashes illuminate his face. Lestat shivers, covers his ears. He's terrified. Louis touches him, calming him, until the lights pass over.

LOUIS

It's only a siren...

LESTAT

I can't bear it Louis! The machines out there, that fly and that roar! And such lights! They make the night brighter than the day!

LOUIS

And they frighten you?

LESTAT

You know I love the dark. But there's no dark anymore.

LOUIS

It's false light, Lestat. It can't harm you...

LESTAT

If you stayed with me Louis, I could venture out... little by little... become the old Lestat..

Louis shivers. He releases him.

LOUIS

I have to go now Lestat...

LESTAT

You remember how I was, Louis... the vampire Lestat...

LOUIS

Yes. I remember...

Lestat shivers.

LESTAT

I tried to tell you Louis... that night
in Paris... when I first came to you...
no-one can refuse the dark gift, Louis...
Not even you.

LOUIS

I tried...

LESTAT

And the more you tried, the more I wanted you...
a vampire with your beautiful, suffering human heart.
And how you suffered... I need your forgiveness, Louis.

LOUIS

You have it...

Louis walks slowly away from him. Lestat turns back to his
candle, his magazine.

LESTAT

You'll come back, Louis... take me out...
little by little... and maybe I'll be myself
again...

A bluebottle buzzes by him. His hand shoots out and grabs it,
squeezes the blood.

LOUIS (WHISPERING)

Yes, Lestat...

ON LOUIS

as he walks through the decayed house. His eyes are
expressionless.

LOUIS (VO)

And my story ends there. But in fact it
ended a long time ago, with Claudia's ashes
in that theatre. My love died with her. I never
really changed after that. What became of Lestat
I have no idea. I go on, night after night.
I feed on those who cross my path. But all
my passion went with her yellow hair. I am
a spirit with preternatural flesh. Detached.
Unchangeable. Empty.

INT. ROOM. SAN FRANCISCO. NIGHT. (PRESENT).

Malloy, staring at Louis.

MALLOY

No... it can't end like that..

LOUIS

But it has. There is no more to tell.

MALLOY

But you talk about passion, about longing
about things I'll never know in my life!
It's still inside you, in every syllable you speak!
And then you tell me it ends like that? Just
empty?

LOUIS

It's over, I'm telling you...

MALLOY

You need a new passion, Louis, a new reason
to feel... what a story you've told, you
don't understand yourself -

Louis looks at the cassettes on the table.

LOUIS

Do what you want with it. Learn what you
can. Give the story to others.

Malloy rises.

MALLOY

You have another chance, Louis. Take me!
Give me your gift, your power...

Louis is slowly horrified, then outraged and angry.

LOUIS

Is this what you want? You ask me for this
after all I've told you?

MALLOY

If I could see what you've seen, feel what you've
felt I wouldn't let it end like this! You need
a link to the world out there, a connection...
then it won't end like this...

He stares at Louis.

MALLOY

You need me.

Louis turns away.

LOUIS

Dear God. I've failed again, haven't I?

MALLOY

No...

LOUIS

Don't say anymore. The reels are still turning.
I have but one chance to show you the meaning of what

I've said.

he looks at the boy. Then suddenly grabs him, lifts him off the floor, bares his terrifying fangs and brings them to his throat. Malloy screams, in involuntary terror.

LOUIS

You like it? You like being food for the immortals? You like dying? Is it beautiful? Is it intense?

Malloy, now terrified, whispers.

MALLOY

No... please...

Louis drops him.

LOUIS

Thank God.

Malloy, falls on the floor, terrified. When he looks up, Louis has vanished.

MALLOY

Louis... Louis...

He looks up at the tape. It is still turning.

MALLOY

Holy shit..

he shakes his head. He gets up, and with shaking fingers gathers his tapes. He runs out of the room.

EXT. STREET OUTSIDE. NIGHT.

Malloy running for his car, a convertible. He leaps in and screeches off through the night.

EXT. STREETS. NIGHT.

Malloy whips the car through the tiny streets, in sheer, unfocussed terror.

MALLOY

Jesus...

EXT. GOLDEN GATE BRIDGE. NIGHT.

Malloy driving with streams of traffic over the bridge. He breathes deeply, to calm himself. He takes a tape from his pocket, and with still shaking hands, sticks it in the deck.

LOUIS (VO)

(ON TAPE)

1791. That's when it happened. I was twenty-four,
younger than you are now.

Suddenly a bony hand shoots out from the back seat, pulls his
neck backwards --

LESTAT

sinks his teeth in his neck.

MALLOY'S HANDS ON THE WHEEL

Shaking, shuddering, losing their grip.

MALLOY'S EYES

bulging, as the life drains out of him. Lestat sucking him like
a rat.

THE WHEEL

swinging free of Malloy's dying hands

THE CAR

veers wildly into oncoming traffic

LESTAT

drinks regardless

A TRUCK

coming towards us, about to crush the car

LESTAT'S BONY HAND

grabs the wheel, jerks it as he drinks.

THE CAR

misses the truck by inches

LESTAT

Throws Malloy to one side, climbs into the front seat.

THE TAPE

playing.

LOUIS (VO)

My invitation was open to anyone. Sailors, whores.
thieves. But it was a vampire that accepted...

ON LESTAT

at the wheel, the corpse of Malloy in the passenger seat. He smiles. We can see the blood renewing him.

LESTAT

Dear Louis... will I ever forget?

EXT. GOLDEN GATE BRIDGE. NIGHT.

Lestat drives on, the car a tiny speck against the bridge, the sea, the sky beyond, with the first fingers of light spreading through it.

THE END. 10TH FEBRUARY, 1993.