

**A CAÇA DOS VAMPIROS BISSEXUAIS EM NEW YORK COMO UM ECOSISTEMA CAPITALISTA: UMA COMPARAÇÃO ENTRE *THE HUNGER*, DE WHITLEY STRIEBER, E A SUA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE 1983**

**THE HAUNTING OF BISEXUAL VAMPIRES IN NEW YORK CITY AS A CAPITALIST ECOSYSTEM: A COMPARISON OF WHITLEY STRIEBER'S *THE HUNGER* AND ITS 1983 FILMIC ADAPTATION**

Eunju Hwang<sup>1</sup>

**RESUMO**

Este artigo compara *The Hunger* [*A Fome*] de Whitley Strieber, e a sua adaptação cinematográfica de 1983, dirigida por Tony Scott, para examinar a dinâmica do significado metafórico do vampiro e ilustrar o uso do espaço onde se cruzam as políticas complexas de classe e de sexualidade. Este estudo tenta responder às seguintes questões: (1) como se configura a cidade de New York enquanto local onde ocorre a ação no romance? e (2) o que acontece quando o forte senso de lugar é removido na adaptação cinematográfica? O romance, com a ajuda do cenário realista de New York, apresenta o vampiro como uma ávida metáfora do capitalismo, e também consegue o estranhamento do espaço heteronormativo. Contudo, o filme, devido ao baixo orçamento, teve que ser filmado na sua totalidade em ambientes fechados, criando assim um espaço insular. Sem o efeito de estranhamento do espaço público e heterossexual no romance, a expressão do desejo “queer” entre Miriam e Sarah é limitada ao “roupeiro” de Miriam. O estatuto social de Miriam também é usado apenas para dar-lhe glamour e ajudá-la a seduzir Sarah. O significado dos diferentes finais - Sara está destinada a sofrer a eterna vida na morte, mas feliz por se reconciliar com a sua heterossexualidade no romance, enquanto Sarah usurpa o lugar de Miriam e torna-se uma vampira bissexual no filme - será também discutido em termos de bissexualidade sequencial de Miriam versus bissexualidade concomitante de Sarah.

Palavras-chave: espaço de estranhamento; bissexualidade; Cidade de New York; *The Hunger*

**ABSTRACT**

This article compares Whitley Strieber's *The Hunger* and its 1983 filmic adaptation directed by Tony Scott, in order to examine the dynamic of the metaphoric significance of the vampire and illuminate the use of space where the complex politics of class and sexuality intersect. This study attempts to answer the following questions: (1) how does New York City as a setting function in the novel? and (2) what does happen when the strong sense of place is removed in the filmic adaptation? The novel, with the help of the realistic setting of New York, presents the vampire as an avid metaphor of capitalism, and it also succeeds in queering the heteronormative space. However, the film, due to the low budget, had to be shot mostly indoors, thus creating an insular space. Minus the queering effect of the public and heterosexual space in the novel, the expression of the queer desire between Miriam and Sarah is limited within Miriam's "closet." Miriam's class status is also used only to glamorize her and help her seduce Sarah. The significance of different endings—Sarah is destined to suffer the everlasting life-in-death but happy to be reconciled with her heterosexuality in the novel while Sarah usurps Miriam's place and becomes a bisexual vampire in the film—will be also discussed in terms of Miriam's sequential bisexuality versus Sarah's concurrent bisexuality.

Keywords: queering space; bissexuality; New York City; *The Hunger*

---

<sup>1</sup> Professora Associada, Departamento de Inglês, Sogang University, Seoul, Coreia do Sul. E-mail: [joy.indiana@gmail.com](mailto:joy.indiana@gmail.com)

*The Hunger*, de Tony Scott, “um filme de vampiros sofisticado, brilhante, exclusivo” (Nixon 115) adaptado do romance de Whitley Strieber, de 1981, não teve sucesso comercial nem foi aclamado pela crítica, mas tornou-se um filme importante que vale a pena investigar/considerar na história do cinema como o primeiro filme de vampiros “lésbicos” que se distingue da “proliferação do 'falso lesbianismo' na pornografia heterossexual masculina” (Hanson, 183) nos anos 70<sup>2</sup>.

Sem a longa história de vida de Miriam, o enredo do filme é muito mais simples do que o do romance. Miriam (Catherine Deneuve), uma mulher bonita, jovem “casada”, ociosa, que vive numa casa citadina com um jardim de rosas bem cuidado em Sutton Place, também é uma “vampira” bissexual (nem o romance nem o filme usa o termo, mas ela sustenta-se de sangue humano). A sua vida à superfície está próxima do ideal da sociedade heteronormativa. O interior da sua casa, no entanto, está totalmente equipado para a sua vida dupla: uma fornalha na cave para queimar a prova do seu “crime” e uma catacumba no sótão para os seus eternamente (não) mortos ex-amantes. Presumivelmente, a “última” da sua espécie, Miriam procede a uma transfusão do seu sangue para transformar um humano num semi-vampiro, que pode desafiar o envelhecimento e a morte, apenas “temporariamente”, para lhe servir de companhia. Depois de “enterrar” o seu último parceiro John (David Bowie), Miriam seduz Sarah (Susan Sarandon), uma médica que considera a morte uma doença curável e tenta encontrar uma cura para esta. Apesar da transfusão bem-sucedida, Sarah recusa-se, no entanto, a viver como um “vampiro” e tenta suicidar-se. Ao contrário do final original do romance, Sarah milagrosamente sobrevive e continua a viver como um vampiro bissexual, enquanto Miriam, toda encolhida após o “motim” dos seus ex-amantes - a sua fuga dos caixões – torna-se a relíquia do ex-amante de Sarah, guardado num caixão. O filme termina com uma cena em que Sarah, agora com um homem e uma rapariga, está a olhar para a cidade a partir de um apartamento num arranha céus em Londres. Pelo contrário, no romance, é Sarah quem sofre a eterna fome num caixão, e é Miriam quem faz um novo recomeço em San Francisco, com um novo companheiro masculino.

Apesar do seu estatuto, distinto de outros filmes anteriores de vampiros lésbicos “pornográficos”, o filme (e o romance) tem sido controverso entre os críticos feministas. Alguns críticos reprovaram a celebração do consumismo no filme e a apologia do culto do

---

<sup>2</sup> Miriam tem sido frequentemente categorizada como uma vampira “lésbica” mas, como Nicole Richter corretamente aponta, ela é bissexual, alternando o género do seu companheiro humano. Por uma questão de conveniência, ocasionalmente apelido-a de “lésbica”, mas sempre entre aspas, para indicar que é errado reprimir a sua bissexualidade.

corpo glamoroso “uma cultura baseada no corpo” (Auerbach 57) que torna os distúrbios alimentares “chiques” (Pharr 99). Ellis Hanson, por outro lado, afirma que o filme representa “um prazer homossexual disruptivo que não é nem homofóbico nem misógino”. Devido à sua “busca aventureira por prazer sexual, a sua promiscuidade, o seu senso divertido de estilo, o seu desdém pelos ‘valores familiares’ neoconservadores e o feminismo convencional, a feminilidade convencional e a celebração do seu próprio poder físico e intelectual, este filme é infinitamente mais divertido” (212). As diferentes respostas dos críticos feministas ao filme em relação ao romance de Strieber complicam ainda mais a compreensão do filme do que o texto radical, destacado por Hanson. Segundo ela, ao contrário do filme, o romance de Strieber é “antifeminista”, no qual “o lesbianismo é minado puramente por chocar valores e a dedicação de Sarah à sua carreira é apresentada como agressiva e não feminina” (211). No entanto, Auerbach critica o filme na medida em que este menospreza Miriam “subordinando-a aos seus adereços”, fazendo dela um “ícone da descontinuidade glamourosa”, enquanto Miriam no livro é dotada de uma “consciência superior dominante que sobreviveu a séculos de perseguição imperial arrogante” (57).

As visões contrastantes de *The Hunger*, tanto no romance quanto no filme, são devidas à ampla gama de significados metafóricos associados aos vampiros que “oscilam entre a aristocracia e a democracia, às vezes assumindo o comando com desenvoltura elitista, às vezes incorporando os desejos predatórios da população em geral” (Auerbach 7). Por outras palavras, os vampiros geralmente representam o grupo explorador de pessoas da classe ociosa, mas, ao mesmo tempo, eles também representam a alteridade social, como sejam os imigrantes ilegais, trabalhadores estrangeiros ou pessoas dependentes da segurança social. “Nem todos os monstros são iguais” (11), observa David McNally, na sua advertência contra a celebração pós-moderna do monstruoso que “faz tábua rasa de diferentes registos e valores sociais que se contestam uns aos outros” (10).

Para ele, é importante ver o monstruoso como local de contestação. O próprio Marx usou o vampirismo como uma metáfora para o capitalismo, como ele afirma em *Capital*, “capital é trabalho morto que, como um vampiro, vive apenas sugando o trabalho vivo, e vive tanto mais, quanto mais trabalho sugar” (cit. In Neocleus 669). Com algumas exceções respeitantes aos vampiros modernos, a maioria dos vampiros dorme durante o dia quando outras pessoas trabalham e despertam apenas para se alimentar ao anoitecer. A maioria deles mal trabalha, mas misteriosamente eles conseguem manter um estilo de vida luxuoso. Mas as imagens a sugar sangue são frequentemente usadas contra os *outros* sociais sem privilégios, como se pode ver no discurso de ódio de um senador em relação aos estrangeiros em *Machete* (2010): “Os estrangeiros, os infiltrados, os marginais surgem de

dia ou de noite. Eles vão sangrar-nos, eles são parasitas. Eles vão sangrar-nos até que nós, como cidade, município, nação, tudo seja sangrado.”

Neste contexto, os vampiros sexualmente “desviantes” oscilam frequentemente entre as duas categorias: são “aristocráticos” no seu estilo de vida, pois a sua “diferença” é radical e ameaçadora, como no caso de Miriam em *The Hunger*. Os vampiros “lésbicos” são mais ameaçadores que os vampiros heterossexuais porque “ameaçam prejudicar as relações formais e altamente simbólicas de homens e mulheres essenciais à continuação da sociedade patriarcal” e “perturbam a identidade e a ordem” (Creed 61). Segundo Barbara Creed, ela é a “feminina monstruosa” (3), a “predadora sexual” (67) que desperta sexualmente as mulheres, libertando o seu sangue, e provoca o medo da castração nos homens (62-66). No entanto, das várias versões de Carmilla, do romance *Le Fanu* para os filmes da Hammer Studio, Miriam em *The Hunger*, Nadja em *Nadja* (1994), nem sempre são outros subversivos, mas também representam os exploradores que pertencem à classe do ócio.

Neste ensaio, tentarei examinar a dinâmica do significado metafórico do vampiro em *The Hunger*, o romance e o filme *vis-à-vis*, através dos seus diferentes usos do espaço. O romance e o filme são bastante diferentes em muitos aspetos, mas para citar a diferença mais importante, New York como cenário, com todas as referências a lugares específicos, desempenha um papel fundamental na definição do significado simbólico dos vampiros no romance, enquanto no filme, o forte senso de localização é quase completamente removido. Com exceção de algumas cenas de rua de New York, o filme foi filmado principalmente em Londres, limitado sobretudo ao interior da casa de Miriam. No filme, não podemos encontrar o contraste gritante do romance entre o bairro afluente de Miriam – o seu “brilho inocente” que nada mais é do que “uma falsidade repulsiva” (Strieber 87) - e as ruas sombrias perto de Port Authority, onde John assombra para encontrar vítimas fáceis entre prostitutas. A casa de Miriam no filme é insular e labiríntica, refletindo a psicologia de Miriam, e tudo acontece dentro do “roupeiro”; falta no filme o efeito de estranhamento dos espaços heteronormativos, como um centro de pesquisa médica e um quarto de um casal heterossexual no romance.

O romance retrata a cidade de New York como um ecossistema capitalista, no qual bairros aparentemente segregados estão, de facto, intimamente ligados uns aos outros. Apesar do Fair Housing Act de 1968, os moradores da cidade de New York ainda são separados uns dos outros de acordo com traços de natureza racial, étnica e de classe. Especialmente a “mão invisível do mercado” tornou-se o meio legítimo de controlar a “fronteira” entre os bairros. Embora todos sejam livres para circular por qualquer lugar da

cidade, o movimento de pessoas tende a ser reduzido dentro dos limites dos seus locais de trabalho e bairros; a comunicação interpessoal é rara entre diferentes grupos de pessoas, e as pessoas dificilmente se mudam para diferentes bairros. New York, no entanto, sempre foi uma “selva”, um lugar para a sobrevivência dos mais aptos, onde os ricos e os pobres coexistem de costas voltadas, e os ricos ficam mais ricos e os pobres ficam mais pobres; as veias das ruas mais pobres, as lojas mais pequenas e a habitação mais barata convergem para formar uma grande artéria para alimentar os magnatas do imobiliário e Wall Street.<sup>3</sup> Uma vampira que viaja por diferentes bairros para alimentar a sua ganância, sede e fome é uma metáfora apropriada para o capital que se sustenta de trabalho vivo.<sup>4</sup>

Miriam e John, no topo da "cadeia alimentar", são os símbolos de um capitalismo predador das classes mais baixas, e a cidade de New York e os seus subúrbios tornam-se as suas áreas de caça. A área metropolitana de New York na década de 1970 é um habitat perfeito para eles, devido ao seu elevado índice populacional, à alta taxa de rotatividade da população, às altas taxas de criminalidade e ao estilo de vida individualista. Escondendo as suas verdadeiras identidades, vivendo como um casal heterossexual num bairro rico, Miriam e John assombram outros bairros à noite para encontrar as suas vítimas, cujo desaparecimento pode ser facilmente ignorado ou esquecido. A sua trajetória “conecta” grupos diferentes de pessoas como as mesmas presas, e desenha um mapa gigante da cadeia alimentar do capitalismo. Uma adolescente problemática de uma “casa intempestiva”, a “miséria” (2) de uma família disfuncional numa pequena cidade de Long Island desapareceria uma noite, mas ela tornar-se-ia apenas “mais uma estatística, entre milhares de adolescentes que abandonam as suas famílias todos os anos” (1). John escolhe uma prostituta com uma queimadura de ácido no rosto na Mayflower Pancake House, o "centro do bairro" (83), perto de Port Authority, paga antecipadamente ao seu proxeneta por dez minutos, e suga a sua "purpura e rica" (84) vida. A caminho de casa, de

---

<sup>3</sup> A história de New York sempre foi a história do setor imobiliário desde que os holandeses pagaram vinte e quatro dólares em conchas aos índios por Manhattan (Blackmar 1). Elizabeth Blackmar explica como surgiu um sistema hierárquico de estabilidade em New York e que os aluguéis “ascendiam por essa cadeia dos inquilinos ou subinquilinos, que pagavam aluguéis de casa pelo espaço que ocupavam aos proprietários, que por sua vez, pagavam aluguéis de imóveis a locatários, que pagavam aluguel a um rentista” (10). Blackmar também explica como o mercado imobiliário, dividido entre as habitações modestas para a classe trabalhadora e as casas de classe média “estilo moderno”, funcionava para maximizar o lucro dos proprietários (não apenas arrendatários, mas também arrendatários que se consideravam donos de propriedades porque “Eles tinham um interesse negociável em terras e melhorias que eles lhe adicionavam” (10).

<sup>4</sup> “Na produção capitalista, então, 'o trabalho vivo aparece meramente como um meio para realizar um trabalho morto, objetivado, penetrá-lo com uma alma animada enquanto perde a sua própria alma'. A apropriação pelo capitalista dos poderes produtivos do trabalhador é um meio pelo qual "o trabalho vivo torna o instrumento e o material de produção no corpo da sua alma e, com isso, ressuscita-os dos mortos" (Marx, cit. em Neocleous 680).

volta à rua 43, quando “Manhattan começou a ganhar vida” (85), ele vê as “pessoas da noite”, homens e mulheres, jovens e velhas prostitutas, arrastando-se com suspiros (84) em contraste com “pessoas saindo do metro da Sétima Avenida” a caminho das torres de escritórios (86). Miriam visita um casal que mora num apartamento na rua 66 oeste, nos bairros de lata até à década de 1970, local que visitara há alguns anos atrás, pensando que o último desaparecimento deve ser esquecido e que já é “tempo de outro casal de inquilinos rescindir o seu contrato” (289). Famílias disfuncionais nos subúrbios, o fluxo e refluxo de diferentes multidões no centro da cidade o tempo todo, a alta taxa de circulação de população e o aumento da criminalidade em New York nos anos 60 e 70, parecem ser problemas sociais separados; no entanto, todos eles estão interligados como subprodutos do arranjo geográfico da população para o melhor interesse do capitalismo.

Miriam e John migraram da Inglaterra para a América, presumivelmente antes de 1845<sup>5</sup>, “procurando uma comunidade menos organizada” (103), o que significa uma sociedade na qual eles podem satisfazer a sua fome sem serem perseguidos. New York no início do século XIX, com a abertura do Erie Canal em 1825 e uma transição económica da aprendizagem para o sistema de trabalho assalariado, deveria ser o que ela buscava: a cidade estava a crescer rapidamente devido ao incremento da manufatura e do comércio, e um novo fluxo de trabalhadores assalariados imigrantes, a escassez de habitação para a classe trabalhadora trouxe rendas mais elevadas e o declínio do padrão de vida, a taxa de criminalidade estava a aumentar, mas o sistema legal não podia controlar o crime.

Sutton Place tem sido um local ideal para a “fortaleza” de Miriam: o seu ancoradouro privado, antes da sua remoção devido à construção da FDR Drive, facilitava a fuga da casa, em caso de emergência, e a caça à noite para a Ilha Blackwell (Ilha Roosevelt no presente).<sup>6</sup> Sutton Place, outrora chamada de Avenida A, até 1875, era uma área para fábricas, fábricas de carne embalada e blocos de apartamentos pobres (Johnston), mas tornou-se um bairro rico mais tarde, começando com as residências de Anne Vanderbilt e Anne Morgan. A casa de Miriam na “rua sem saída, através da Sutton Place”, a “estrutura pequena mas elegante” (21) com um jardim no quintal, olhando East River, deve ter-se inspirado na casa que Anne Vanderbilt comprou de Effingham B. Sutton, reconstruída e habitada no início dos anos 20. Contudo, é quase absurdo - no mínimo, irónico - dizer que Miriam se inspira em Anne

---

<sup>5</sup> A história mais antiga sobre a casa de Miriam registada no romance é de aproximadamente 1845, quando ela construiu um túnel de fuga para o cais, temendo o recém-formado Departamento de Polícia de New York. John nasceu no final do século XVIII, por isso deveria ter sido no início do século XIX, que Miriam e John migraram para a América.

<sup>6</sup> Blackwell Island foi adquirida pela cidade como um local para uma prisão, um asilo, uma casa de trabalho e três hospitais, incluindo um hospício, mas devido à sua má reputação de violência e tráfico de drogas, a cidade renomeou-a de Welfare Island em 1921.

Vanderbilt porque Anne era uma conhecida filantropa condecorada, que dedicou a sua vida a ajudar os menos favorecidos e destituídos de poder. Ela financiou a construção de 400 apartamentos na Avenida York para doentes com tuberculose. (Mas, então, de onde veio todo o seu dinheiro? Ela não era uma das poucas pessoas no topo da cadeia alimentar?)

Enquanto Miriam e John se movem nos seus vastos terrenos de caça, os movimentos de Sarah e Tom são limitados ao Riverside Medical Center (Hospital Cidade de New York na Rua 97) e ao seu apartamento partilhado em Yorkville. É digno de nota que Strieber designa, especificamente, o edifício em que vivem, Excelsior Towers, mas descreve-o como se estivesse localizado em Yorkville, em vez de Sutton Place (não Sutton Place "propriamente", mas perto o suficiente para ser incluído no bairro, presentemente. É na mesma rua 57, a apenas dois quarteirões de distância a oeste da casa de Anne Vanderbilt). Considerando a descrição detalhada de Strieber da cidade em geral, é improvável que seja um simples erro. O prédio tinha que ser Excelsior Towers, não outras torres, mas tinha que estar num outro lugar que não Sutton Place. Excelsior Towers, uma cooperativa de 47 andares, era a torre residencial mais alta da cidade quando foi construída em 1967. Considerando que, como a maioria das casas como a de Miriam que "ladeavam os dois lados da rua [rua 57]" (47) foram substituídas por apartamentos cooperativos na década de 1970, o contraste entre dois tipos de habitação das personagens principais não pode ter sido apenas uma escolha caprichosa. Sugere as diferenças radicais entre Miriam e Sarah (no filme, é para mostrar que Sarah é a próxima geração de vampiros, moderna e melhorada). Miriam não está atualizada, permanecendo na sua antiga casa enquanto todos os edifícios vizinhos se transformaram em cooperativas arranha-céus. Ela não é apenas alta e forte, mas também "não feminina" nas suas maneiras predatórias; Sarah é moderna, científica, ambiciosa e tem modos de rapaz, mas não é uma presença ameaçadora para os homens. Tom é o seu protetor e atraído pela sua "pequenez" e "vulnerabilidade" (113). É possível que Strieber tenha mudado as torres em Yorkville só porque a sua localização original é demasiado próxima da de Miriam, mas é mais plausível que ele quisesse que Sarah pertencesse a uma classe diferente da de Miriam. Representando Sarah como uma jovem profissional, que vive num bairro menos elegante e menos caro, Strieber estabelece, desde o início, uma relação desigual entre Miriam e Sarah.

Um espaço *queer* é um lugar de contestação, onde a heteronormatividade é "frequentemente devastada por tensões e conflitos internos" (Massey, cit. In Duncan 150), e não deve ser entendida como um lugar com uma certa identidade. No romance, o espaço

heteronormativo é desafiado pela presença bissexual de Miriam<sup>7</sup>. Miriam irrompe pelo quarto de Sarah e Tom para iniciar um "toque", uma conexão psicológica entre eles. No seu esforço para "tocar" Sarah, Miriam provoca a estranhamento homossexual do espaço que não poderia ser mais heterossexual.

Quando chegou à porta do quarto, senti o cheiro do sexo humano. O amor deles tinha sido intenso, cheio de paixão. Ela amaldiçoou-o. Sarah destinava-se a outros amores; a presença de Haver [Tom] foi um inconveniente, claro. (123, ênfase adicionada).

Um quarto para um casal heterossexual é o espaço mais privado e ao mesmo tempo mais heteronormativo, no qual Miriam introduz "outros amores". Mesmo ao lado de Tom, na mesma cama, Miriam beija e acaricia Sarah até ela atingir o orgasmo enquanto dorme. Ainda que a "violação" de Sarah, como mais tarde, a transfusão de sangue tenham sido involuntárias e a descrição desnecessariamente pornográfica possa ser criticada por objectificar o corpo de Sarah, este episódio claramente cria "tensões e conflitos" no espaço exclusivamente heterossexual. Tom sente que há uma "barreira" entre ele e Sarah, mesmo depois do sexo apaixonado (116), mas Miriam toca não apenas no corpo de Sarah, mas também na sua mente, ao entrar no seu sonho, impondo "imagens de um corpo feminino macio na mente da Sarah, fazendo-a contorcer-se de desejo" (126). Miriam desperta o "eu interior" de Sarah, a "fome, crua e irrealizada, por um amante verdadeiramente apaixonado", e essa "fome iria crescer e expandir-se, tão bonita para o seu coração quanto uma flor, tão implacável quanto um cancro, até a sua vida presente parecer um deserto" (126). Isto sugere que a fome sempre esteve dentro de Sarah, "crua e irrealizada", e o que Miriam faz é simplesmente despertar a fome de amor, fome de vida, que conduz à fome de sangue.

O espaço de estranhamento também acontece num ambiente mais público no romance. No seus segundo e quarto encontros, o espaço higienizado, impessoal e público da clínica é carregado com a tensão sexual entre Miriam e Sarah. Miriam visita Sarah como se fosse uma "paciente" para promover a sua sedução, e na sala de observação, um ato benigno de tirar sangue para um exame é erotizado: "Algo fez com que sentisse a sua própria carne a arrepiar - se quando começou a acariciar a pele de Miriam... Ela inseriu a agulha. Miriam fez outro barulho, um que era familiar a Sarah. Foi a sua própria gargalhada,

---

<sup>7</sup> Aqui, importa que eu ressalte a diferença fundamental entre Miriam e Sarah em termos da sua sexualidade: Miriam é sequencialmente bissexual e, assim, a sua bissexualidade é invisível para aqueles que não conhecem a sua história; Sarah é tornada bissexual simultaneamente, como esta cena sugere. Na verdade, o "triângulo bissexual" é quase sempre incluído na fórmula das narrativas de vampiras lésbicas, embora tal narrativa quase sempre termine com o sucesso do homem, o castigo da vampira lésbica (por decapitação ou estaque) e a restauração do amor heterossexual, como sugerido por Andrea Weiss.

aquela que ela sempre fazia quando era penetrada” (157). Este pequeno ato de “penetração” será retribuído quando Miriam transfere o seu próprio sangue para Sarah. Admirando a beleza de Miriam, Sarah diz a si mesma que é médica e que “as mulheres não tinham atração sexual por ela” (158); no entanto, ela acaba por ficar “impressionada” pela beleza de Miriam e, guiada pelas mãos de Miriam, “os seus lábios tocaram o mamilo”, o que lhe dá “o choque de prazer” (159). Durante todo o tempo, a sua mente “grita-lhe - Doutora, Doutora, DOUTORA! Pelo amor de Deus, essa não és tu!” (159). Aquele “*tu*” que ela crê ser ela mesma, não apenas uma médica mas também uma heterossexual, é desafiado com “outro amor” que faz o seu coração “crescer”, mas enche a sua mente de “vergonha”. (160)

Diferentemente de Sarah no filme, que ansiosamente responde à sedução de Miriam e não tem nenhum problema com a sua identidade sexual, a Sarah do romance sente-se atormentada pelo desejo recém-nascido porque não é “ela” como se conhece. Sarah é ao mesmo tempo atraída e repelida por Miriam. Ela considera Miriam “assustadora e perigosamente sedutora”, com o seu “poder de evocar desejos que melhor seria permanecerem/que permanecessem adormecidos”, e não quer “nenhuma parte dela” (198). Depois da transfusão, enquanto ela dormia na casa de Miriam - outra “violação” em certo sentido ocorre - ela acha que Miriam é muito bonita, “quase mágica” (217); ela sabe que as ações de Miriam “são direcionadas para si” e ela sente “que uma espécie de tentáculo acabou de a alcançar e a tocou” (219). Após a transfusão, a fome misteriosa de Sarah leva-a a lugares que ela nunca viu na sua vida quotidiana. A cidade mostra-lhe diferentes multidões quando se aventura a ir a um McDonald's na rua 86, onde “todos eram gays, exceto ela” (244). Todavia, é muito improvável que travestis e rapazes com roupas de couro, “homens em todas as variedades de roupas hetero e drag”, dancem entre as mesas do McDonald's (244). No seu passeio noturno em direção ao parque Carl Schurz, ela descobre que os prédios “adquiriram algo que eles não possuíam durante o dia” (246), sente “desejo por todas as coisas belas, refletindo que não existia um ser humano feio” (247), e logo a “luxúria” se transforma em “raiva”, um desejo de “matar seres humanos inocentes, de abri-los” (248). Ela sente que “outra pessoa estava vivendo no seu corpo” (248). A luxúria ilegítima por uma mulher e a fome de sangue, comumente encontrada na literatura e filmes de vampiros lésbicos, estão a despertar ao mesmo tempo, como algo estranho. Sarah está encurralada entre a heteronormatividade e a homossexualidade e entre a humanidade e a alteridade extrema, que é mostrada através da sua estranha caminhada no seu próprio bairro.

O triângulo bissexual de Miriam, Sarah e Tom produz tensões e conflitos dentro do espaço público higienizado da clínica. O estado de "temor" de Sarah excita Tom e ao ponto de os seus "primitivos sucos masculinos fluírem" (221). Apesar da objeção de Sarah - "aqui no escritório, não", um lugar público onde "qualquer um poderia entrar" - Tom faz sexo com ela porque "ambos precisam" (221); de facto, é uma necessidade de recuperar a heteronormatividade de TODO o espaço. A insistência de Tom, a aquiescência de Sarah e a pretensão dos colegas de não notarem nada sugerem a heteronormatividade do lugar, apesar de ser um espaço funcional que supostamente nada tem a ver com comportamentos sexuais.

No seu quarto encontro, novamente na clínica, a intimidade entre Miriam e Sarah é tão óbvia que não só Tom, mas também os seus colegas, se apercebem. Apesar de saber que está sendo observada por todos os seus colegas, incluindo Tom, não impede Sarah de fazer um gesto íntimo para Miriam:

Quando ela se aproximou, ele viu Miriam a olhar ferozmente para ela. O olhar era profundo e pessoal. Íntimo. Demasiado íntimo. Sarah assumiu uma postura que Tom conhecia. Ela colocou as mãos atrás das costas e inclinou a cabeça, quase como se dissesse "faz comigo o que quiseres". Tom tinha visto isso no quarto deles. (280)

Tendo testado o sangue de Miriam e tirado a radiografia, os colegas chamam-na agora de "parasita" (286), "isto", uma criatura assexuada, um colega diz: "Ela [Sarah] foi seduzida! *Isto* deseja-a" (294, ênfase nossa). No entanto, não é apenas a sua estranha estrutura sanguínea e óssea que faz dela "isto". É a ameaça que ela representa para um espaço clínico onde qualquer "anormalidade" se torna objeto de escrutínio e suspeita que a torna "nisto", um ser monstruoso. (Uma clínica nunca é um campo neutro onde a sexualidade não importa. O romance foi publicado antes da epidemia de "peste gay" atingir New York, mas o que aconteceu com a comunidade gay em New York após a epidemia da Sida [AIDS] prova que o espaço clínico nunca foi "neutro".) Miriam tem que ser um "isto" assexuado. É necessário negar a sexualidade de Miriam para apagar a bissexualidade de Sarah, porque a identidade sexual de um bissexual depende do sexo da pessoa com quem ela/ele está: "A visibilidade é inerentemente problemática para bissexuais porque geralmente são observados através de códigos visuais que os instituem como homossexuais ou heterossexuais dependendo do sexo da pessoa com quem eles mantêm um relacionamento num dado momento" (Lannutti, cit. In Richter 276). A maneira mais fácil de cancelar o triângulo bissexual entre Miriam, Sarah e Tom é transformar Miriam em "isto".

Após a transfusão de sangue, toda a energia sexual trocada entre Sarah e Miriam desaparece, e com a tentativa de suicídio de Sarah, qualquer alteridade radical que o

romance tenha estabelecido através da ligação entre Sarah e Miriam desaparece. O romance, em termos da existência aristocrática exploradora do vampiro, coloca uma questão importante sobre os bairros aparentemente desconectados, retratando-os como um terreno de caça na cadeia alimentar (o sistema hierárquico) do capitalismo. Por outro lado, é reacionário em termos de alteridade sexual. A bissexualidade de Sarah e, além disso, a sexualidade de Miriam (e, portanto, a própria humanidade) são chamadas de monstruosas, mas logo "exorcizadas" para restaurar a heteronormatividade.

Como Auerbach argumenta, o termo do elogio de Miriam à virtude heterossexual de Sarah - "a verdade do amor" (Strieber 356) - reforça os valores heteronormativos que foram ridicularizados ao longo do romance (59). Essa autocontradição é devida a um limite já incorporado no gênero de vampiros lésbicos. O *telos* de cada história é exorcizar a alteridade e conter o medo da alteridade no final. O final de *The Hunger*, o romance, é interessante porque Miriam escapa de todos os envolvimento, fica impune e tem um novo começo com um novo companheiro masculino em San Francisco.

O que é exorcizado no romance é a existência bissexual concomitante de Sarah, contaminada pelo sangue de Miriam, a sua "fome" inata despertada por ela. Sem dúvida, o romance termina com a defesa do amor heterossexual. Depois da sua tentativa de suicídio, agora nem morta nem viva, oculta numa das arcas de Miriam, "Pelo menos ela [Sarah] podia considerar – se ainda um ser humano. . . . Ela descobriu que podia olhar para dentro de si mesma e mesmo neste inferno encontrar riquezas de paz e amor que ela nunca soube que existiam. Ela estava cheia de grandes memórias, e ela possuía um grande amor também. Tom estava com ela em espírito" (355). Nem no céu nem no inferno, mas no seu caixão, na sua fome eterna, ela encontra realmente a sua felicidade na reconciliação com o espírito de Tom.

Nicola Nixon identifica o "apelo contemporâneo" e a sua "corrente tendência consciente" (115) do filme de Scott como a característica mais distintiva de outros filmes de vampiros lésbicos do final dos anos 60 e início dos anos 70 e argumenta que a contemporaneidade do filme torna uma "leitura historicamente contextualizada" possível (127). Mas a sua tentativa de contextualizar o filme como uma "alegoria alargada da SIDA [AIDS]" (118) é fútil - como ele mesmo bem o reconhece - porque o público poucas discussões ouviu sobre a SIDA quando o filme foi lançado em 1983. De facto, o filme desenrola-se num espaço atemporal e sem nome, com a história pessoal de Miriam e a sensação de lugar quase completamente removidas do romance. Tony Scott filmou a maioria das cenas em Londres, exceto algumas cenas de rua em New York. Há apenas uma referência verbal a New York, uma conversa casual entre Miriam e um detetive. Não

admira que Nixon se sinta tão desorientada quando ele faz alusão a uma mansão em Long Island, onde o casal costumava alimentar-se de outro casal - o local das filmagens é desconhecido, mas a sinalização indica, no filme “Bay Shore Exit 52” no seu regresso a Manhattan, para sugerir onde passaram a noite - "na casa chique [de Miriam e John] em Manhattan" (115) e a Cromwell Tower em Londres na cena final é identificada como "um novo arranha-céus de Manhattan" (116).

Nós vemos apenas alguns recortes da cena de rua de New York, a maioria dos quais não são significativos, mas apenas mostram que a ação do filme se desenrola em New York e a casa de Miriam pode estar perto de Sutton Place. De facto, tudo o que é importante acontece dentro da casa de Miriam. O elevador da casa tem três níveis, mas parece que a casa tem mais, como o forno na cave e a “catacumba” no sótão, mas talvez existam ainda outros. Quando um “convidado” (uma vítima masculina que Miriam convida para fazer companhia a Sarah) explora a casa usando o elevador. Parando em cada andar, ele não vê nem Sarah, que está acamada, no segundo andar, nem Miriam à espera de o atacar. É uma casa sem exterior (na verdade, o exterior da casa aparece no filme, mas pode ser em qualquer lugar, uma vez que o verdadeiro local de filmagem real era 6 Chesterfield Garden, em Londres), expandindo-se para o exterior ou recuando para o interior da casa. O uso insular, labiríntico e claustrofóbico do espaço no filme dificulta a sua contextualização.

A falta de sentido de lugar torna difícil ver Miriam como uma metáfora do capitalismo, como acontece no romance. O seu estatuto é usado apenas para imprimir-lhe uma aparência glamorosa e ajudar a seduzir Sarah. A antiga coleção de arte de Miriam, a sua origem europeia e, acima de tudo, o seu estatuto social tornam-se objetos da admiração para Sarah.

(Enquanto Miriam está a tocar piano. Antes da cena de sedução).

Miriam: Tu julgar-me-ás, penso, muito dada ao ócio. Eu sou dona do meu tempo.

Sarah: Isso é ótimo. Muito tempo para os teus amigos, muitos almoços e jantares, coquetéis no Museu de Arte Moderna.

(Naquela noite, a jantar com o Tom).

Tom: Tu acabaste de a conhecer e ela dá-te um presente?

Sarah: Ela é esse tipo de mulher. Ela é europeia.

O que Miriam diz possuir é, ironicamente, não dinheiro, mas tempo. O vampiro como uma metáfora para o trabalho morto que se alimenta do trabalho vivo, sendo assim dona/o

do tempo, está prestes a surgir, mas a resposta de Sarah sugere que o estatuto de Miriam não é alvo de crítica, mas um objeto de inveja. A resposta ilógica à pergunta de Tom sobre Miriam dar um presente caro a alguém que ela acabou de conhecer - é porque ela é europeia - sugere que a herança europeia de Miriam é também capital simbólico em termos do seu relacionamento. Miriam é "estrangeira", mas não é estrangeira o suficiente para ser considerada ameaçadora, como os estrangeiros ilegais ou trabalhadores imigrantes, porque ela é uma "europeia" rica com gosto elevado pelas artes e, acima de tudo, rica o bastante para possuí-las. Na conversa seguinte, é Sarah quem assume uma postura sedutora com Miriam.

Sarah: É uma música de amor?

Miriam: Eu disse-te. Foi cantado por duas mulheres.

Sarah: Soa a uma canção de amor.

Miriam: Então eu suponho que é de uma canção de amor que se trata.

Sarah: Você está a tentar seduzir-me, Sra. Blaylock?

Miriam: Miriam

Sarah: Miriam

Miriam: Não que eu saiba, Sarah.

(Sarah sorri).

Miriam escolheu uma música cantada por duas mulheres, mas é Sarah quem a interpreta como uma canção de amor e pergunta a Miriam se ela está a tentar seduzi-la. Sarah, no filme, em contraste com a problemática bissexualidade de Sarah no romance, faz sexo com Miriam voluntariamente.

Quanto à famosa cena de sexo entre elas, Hanson é de opinião que existiu “um prazer homossexual perturbador” (212). No entanto, de acordo com Andrea Weiss, as aventuras sexuais dos vampiros lésbicos, incluindo esta cena em *The Hunger*, “invariavelmente vão ao encontro da fantasia heterossexual masculina” (92). Sarah é mostrada deitada de lado, de cueca e salto alto preto, e quando Miriam se aproxima com a sua combinação preta, a camara move-se para que o espelho atrás de Sarah as reflita a ambas, no sentido de duplicar a imagem das duas mulheres. A cena parece corresponder ao que Weiss identifica como mito cultural em que os filmes de vampiros lésbicos se inscrevem: (1) “a sexualidade e a violência são visualmente conjugadas” (Miriam e Sarah trocam o seu sangue); (2) “as lésbicas são narcisistas” (o espelho duplica as duas mulheres

bonitas que se olham); (3) “a sexualidade lésbica é infantil” (uma cena em primeiro plano mostra Miriam beijando os seios de Sarah) (94). No entanto, a cena não parece ser violenta, apesar da troca de sangue. Alguns espectadores ou estudiosos podem argumentar que elas se parecem, ambas sendo lindas mulheres brancas, mas Sarah e Miriam têm os seus próprios estilos distintos. E o retrato dos seios de Sarah não é nada parecido com o “fetichismo dos seios” nos filmes de vampiros lésbicos da Hammer Studio, onde as mulheres muitas vezes expõem os seios sem nenhum motivo especial. Hanson também não pensa na imagem no espelho como um sinal de narcisismo num sentido negativo. Pelo contrário, os vampiros são a alegoria daqueles que são invisíveis, mas tornados visíveis: a alteridade ganha visibilidade através dos vampiros. Além disso, ela define o vampiro como a “criatura de espelhos e fotografias”: “alteridade pura, imagem pura, pura fantasia tornada visível e palpável através da erótica peculiar pós-moderna da tecnologia” (215). A progressiva alteridade sexual de Sarah e Miriam, que Hanson acha atraente, depende, no entanto, da supressão do outro aspeto dos vampiros como uma metáfora adequada aos predadores exploradores da sociedade capitalista. Tendo perdido a materialidade de sua presença, sendo meramente uma “imagem pura”, Miriam habita um vazio social, um espaço doméstico atemporal e surreal. A casa torna-se na própria Miriam, com as suas perdas, lembranças e tristezas armazenadas no sótão e com qualquer excesso queimado no forno da cave. O “suicídio” de Sarah resgata as memórias de todas as suas perdas. Todos os seus ex-amantes caminhando na sua direção sacodem a casa enquanto ela também abana violentamente a cabeça em negação.

Ao contrário do romance, é Miriam quem é punida, vivendo na morte, chamando por Sarah sem parar de um caixão algures numa arrecadação. O novo “trio” de Sarah - um violoncelo, um piano e um violino permanecem no quarto enquanto uma rapariga beija um homem no sofá e Sarah no terraço - na cena final mostra que a bissexualidade concomitante de Sarah formou um novo agregado, com um homem e uma mulher como companheiros (Miriam e John também formaram um “trio” com Alice, habitante do bairro, a quem eles ensinaram música, mas foi apenas para ajudá-los a passarem por um casal “normal”, como o Sr. e a Sra. Blaylock). Miriam, que alterna os seus companheiros, de homem para mulher, e cuja bissexualidade nunca foi visível para aqueles que não conhecem a sua história, move-se entre identidades heterossexuais e lésbicas. Por outro lado, a bissexualidade de Sarah, ao viver com dois parceiros ao mesmo tempo, é mais poderosa do que a de Miriam, porque o desejo bissexual “ofusca as fronteiras entre o desejo heterossexual, gay e lésbico e obscurece a separação de comunidades heterossexuais, gays e lésbicas” (Hemmings 151).

Não é uma escolha aleatória filmar a última cena na Cromwell Tower no Barbican Estates, um moderno apartamento num arranha-céus. Sarah representa a vindoura geração dos vampiros, cuja alteridade não estará escondida numa casa claustrofóbica cujo interior é inacessível para qualquer observador externo mas quem ali habita também não pode contemplar o exterior. Sarah, que agora ocupa um lugar adequado para aqueles que estão no topo da cadeia alimentar, olha toda a cidade de Londres. O seu apartamento, no entanto, está ainda protegido da cidade ao redor. A arquitetura brutalista do Barbican Estates reflete uma "visão utópica do futuro" para "abrigar os seus moradores da cidade circundante", contendo todas as instalações necessárias, como estacionamento, cinema, sala de concertos e sala de exposições, jardins e pátios (Treggiden)

No filme, estão ausentes os vestígios do vampiro como uma metáfora do capitalismo, mas a sua referência à alteridade sexual através da bissexualidade concomitante de Sarah, torna o filme não apenas mais radical do que o romance no qual se baseia, mas também distinto de outros filmes de vampiros lésbicos. No romance, as veias invisíveis do capitalismo são mapeadas pelos movimentos dos vampiros por toda a cidade, mas ao exorcizar a bissexualidade, o romance restaura o amor heterossexual como o único amor verdadeiro no final.

## Referências:

- AUERBACH, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: U of Chicago P, 1995.
- BLACKMAR, Elizabeth. *Manhattan for Rent, 1785-1850*. Ithaca: Cornell UP, 1989.
- CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge, 1993.
- DUNCAN, Nancy. "Renegotiating Gender and Sexuality in Public and Private Spaces." *BodySpace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. Ed. Nancy Duncan. London: Routledge, 1996. 127-45. 115-28.
- HANSON, Ellis. "Lesbians Who Bite." *Outtakes: Essays on Queer Theory and Film*. Durham: Duke UP, 1999. 183-222.
- JOHNSTON, Laurie. "If You're Thinking of Living in Sutton Place." *The New York Times*. Archive. 1984. <<https://www.nytimes.com/1984/05/27/realestate/if-you-re-thinking-of-living-in-sutton-place.html>>.
- MCNALLY, David. *Monsters of the Market: Zombies, Vampires, and Global Capitalism*. Chicago: Haymarket Books, 2011.
- NEOCLEUS, Mark. "The Political Economy of the Dead: Marx's Vampires." *History of Political Thought* 24 (2003): 668-84.
- NIXON, Nicola. "When Hollywood Sucks, or, Hungry Girls, Lost Boys, and Vampirism in the Age of Reagan." *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Ed. Joan Gordon and Veronica Hollinger. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1997.

- PHARR, Mary. "Vampiric Appetite in *I Am Legend*, *'Salem's Lot*, and *The Hunger*. *The Blood Is the Life: Vampires in Literature*. Ed. Leonard G. Heldreth and Mary Pharr. Bowling Green: Bowling Green State University Popular P, 1999.
- RICHTER, Nicole. "Bisexual Erasure in 'Lesbian Vampire' Film Theory." *Journal of Bisexuality* 13 (2013): 273-80.
- SCOTT, Tony dir. *The Hunger*. 1983.
- STRIEBER, Whitley. *The Hunger*. New York: Pocket Books, 1981.
- TREGGIDEN, Katie. "The Lofty Ideals Behind the Creation of the Barbican Estate Are Explored in an Essay for a New Book, *Residents: Inside the Barbican Estate*." 21 Oct. 2016. <<http://www.cityam.com/252014/lofty-ideals-behind-creation-barbican-estate-explored-essay>>.
- WEISS, Andrea. *Vampires and Violets*. Jonathan Cape: London, 1992.

Recebido em 10/02/2018  
Aprovado em 10/05/2018