



O retrato da tirania e do vampiro em *O barão*, de Branquinho da Fonseca

The Representation of Tyranny and the Vampire in O barão, by Branquinho da Fonseca

Vitor Hugo Costantino

Universidade Estadual Paulista (UNESP) | São Paulo | SP | BR

CNPq

vitor.costantino@unesp.br

<https://orcid.org/0009-0008-3899-3681>

Resumo: António José Branquinho da Fonseca (1905-1974) foi um autor do chamado “Segundo Modernismo” em Portugal e esteve vinculado aos ideais estéticos difundidos pela *Presença*, influente revista modernista portuguesa fundada em 1927. A produção literária de Branquinho mais conhecida é a novela *O barão* (1942), publicada originalmente sob seu pseudônimo António Madeira. A partir das personagens, que oscilam entre o real e o fantástico, surgem múltiplas possibilidades de interpretação dessa narrativa, entre as quais aquela que explora a construção da personagem do Barão vinculada a uma simbologia draculesca de viés expressionista, conferindo-lhe uma personalidade singularmente tirânica. Este estudo comparado concentra-se na análise da representação da tirania e do vampiro na obra de Branquinho, estabelecendo paralelos com o romance *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Ao examinar a narrativa à luz do mito do vampiro, é possível identificar camadas simbólicas que remetem à tirania e à exploração, elementos que podem ser interpretados como uma metáfora para as práticas autoritárias do regime salazarista. O vampirismo, muitas vezes associado à busca insaciável de poder e controle, pode ser entendido como uma representação alegórica das políticas opressivas e da dominação exercida pelo governo de Salazar.

Palavras-chave: Branquinho da Fonseca; literatura portuguesa; vampirismo.

Abstract: António José Branquinho da Fonseca (1905-1974) was an author of the “Second Modernism” in Portugal and was linked to the aesthetic ideals spread by the *Presença*, influential Portuguese modernist magazine founded in 1927. Branquinho’s best-known literary production is the novel *O barão* (1942), originally published under his pseudonym António Madeira. From the characters, who oscillate between the real and the fantastic, multiple possibilities of interpretation of this narrative arise, including the one that explores the construction of the Baron’s character linked to a Draculesque symbolism with an expressionist bias, giving him a singularly tyrannical personality. This comparative study focuses on the analysis of the representation of tyranny and the vampire in Branquinho’s work, establishing parallels with the novel *Dracula* (1897), by Bram Stoker. When examining the narrative in light of the vampire myth, it is possible to identify symbolic layers that refer to tyranny and exploitation, elements that can be interpreted as a metaphor for the authoritarian practices of the Salazar regime. Vampirism, often associated with the insatiable search for power and control, can be understood as an allegorical representation of the oppressive policies and domination exercised by Salazar’s government.

Keywords: Branquinho da Fonseca; portuguese literature; vampirism.

1 Introdução

O princípio do século XX foi marcado pela consolidação do modernismo literário, que operou, em nível estético e temático, uma incisiva revolução nas formas de expressão artísticas. Nesse período, o movimento vanguardista surge como um conjunto de tendências que propunham uma ruptura com a tradição cultural do século XIX e introduz uma estética de experimentação apoiada na subjetividade. Em Portugal, os precursores do modernismo responderam a esse momento com a publicação, em 1915, da revista *Orpheu*, “que constituiu no país a primeira manifestação de carácter vanguardista no século XX, cujos representantes expressavam na arte portuguesa os elementos defendidos pelas correntes vanguardistas

em voga naquela altura, dentre as quais se destacavam o futurismo e o cubismo” (Copertino, 2022, p. 23).

Autodenominando-se “Revista Trimestral de Literatura”, a *Orpheu* foi fundada por um grupo de artistas plásticos e escritores, entre eles Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Luís de Montalvor e o brasileiro Ronald de Carvalho. Essa primeira geração de modernistas, que ficou conhecida como Geração de *Orpheu*, encontrou no movimento vanguardista a possibilidade de repensar o modelo estético vigente até então, superando as formas tradicionais, as quais preconizavam a métrica e a unidade temática no campo literário.

Apesar de sua notável influência, *Orpheu*, ícone do movimento modernista em Portugal, teve apenas dois números, correspondentes aos primeiros dois trimestres de 1915. Ainda assim, seu impacto transcende sua breve existência, ajudando a estabelecer conexões literárias entre escritores e artistas que compartilhavam uma visão comum sobre a necessidade de promover abordagens e métodos vanguardistas no contexto literário da época:

Por “Orpheu” entende-se umas vezes a revista com aquele nome, de que saíram só dois números, em março e junho de 1915; outras vezes os que estiveram ligados a ela, ainda que como simples espectadores próximos ou amigos, e sem que nela influíssem ou colaborassem [...] (Seabra, 2003, p. 422).

Essas redes literárias moldaram o cenário literário português e incentivaram a criação de revistas subsequentes que buscavam desafiar as convenções estabelecidas. A maioria dessas publicações também teve uma existência efêmera. Entre os notáveis projetos renovadores desse período, destacam-se as revistas *Centauro* (1916), *Portugal Futurista* (1917), *Contemporânea* (1922-1926) e *Athena* (1924-1925).

Em 1927, surge a revista *Presença*, considerada o marco inicial da segunda fase do modernismo em Portugal, que compreende os anos de 1927 a 1940 e é chamada de fase presencista ou fase da Geração de Presença. Com o subtítulo de *Folha de Arte e Crítica*, a *Presença* foi fundada e publicada sob a direção do triunvirato formado por Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões e José Régio, todos já colaboradores de outras revistas ambientadas na Universidade, como a *Byzancio* ou a *Tríptico* (Copertino, 2022, p. 35). O primeiro número da revista veio a público no dia 10 de março de 1927 e encerrou a sua seriação em

fevereiro de 1940, depois de um total de cinquenta e seis edições e treze anos de existência. A revista reuniu escritores que não estiveram presentes no grupo de *Orpheu*:

É inegável o fato de que as propostas das duas revistas caminham em direções opostas: enquanto *Orpheu* se mostrava vanguardista e impactante, a presença preocupou-se em divulgar os valores inerentes à obra de arte essencialmente humana, manifestados, no que à literatura concerne, em obras originais e “sinceras”, em oposição às letras mortas, limitadas à reprodução servil do que já existia (Copertino, 2023, p. 14).

A distinção entre órficos e presencistas está no que se pode chamar de mais extremo radicalismo, por parte dos de *Orpheu*, na ruptura com os padrões literários vigentes, ao passo que os presencistas eram mais conservadores na prática dessa ruptura. A Geração Presença foi marcada por um psicologismo de base e de inspiração freudiana que perscrutava a complexidade da alma humana, atento a movimentos revolucionários que influenciaram o surgimento de uma literatura introspectiva. Por esse ângulo, a *Presença* não se apresentava como uma revista engajada, mas abria espaço para publicações sobre arte que perpassavam olhares políticos, como os textos de Rodrigues Miguéis ou os poemas de Jorge de Lima, por exemplo. Mesmo assim, ela foi vista pelos neorrealistas emergentes, no princípio da década de 1940, como uma produção distanciada do cenário político e econômico por apresentar uma realidade reduzida em termos de consciência.

É difícil, no entanto, aquilatar o grau de politização dos modernistas em geral, uma vez que o movimento buscou, sobretudo, a valorização das subjetividades. A própria revolução empreendida pelos primeiros modernistas portugueses se dá, acima de tudo, no campo estético, posto que os órficos não foram propriamente engajados como haviam sido os realistas. Já o movimento presencista surge depois da frustrada tentativa de reação contra o golpe de Estado de 28 de maio de 1926, se estabelecendo no período de implementação do Estado Novo em Portugal. Assim, para não serem apanhados pela censura e repressão, os literatos passaram a defender a liberdade no plano estético, no qual o ideário presencista aparecia em linguagem cifrada e metafórica. Segundo Rodrigues Filho (2008, p. 27), “os compromissos ideológicos da revista *Presença* sempre foram muito claros com relação à não aderência a

proselitismos de ordem política, religiosa ou ético-moral, sobre os quais manteve flagrante flexibilidade e, às vezes, certa neutralidade”.

No famoso artigo programático “Literatura viva”, de 1927, José Régio orienta a posição estética dos presencistas a partir da concepção da arte como algo vivo se atendidos os requisitos de originalidade e de personalidade artística. Isto é, partindo do princípio de autenticidade, o artista inclinava-se para o excêntrico, estranho, extravagante e bizarro (Lisboa, 1984, p. 28). Sobre esses fundamentos do movimento presencista, Copertino (2022, p. 14) afirma:

O conceito presencista ligado à ideia de uma “arte viva” é, certamente, difícil de se definir, pois os preceitos que norteavam a revista são bastante fugidios, mesmo hoje, décadas depois. Pautada pela busca e defesa da arte que é manifestação do homem em sua essência, a presença dedicou-se a trabalhar com temáticas muito introspectivas, bastante voltadas para retratos psicológicos, sensíveis e ligados à metafísica da existência.

Logo, o Presencismo se vinculou às teorias defendidas por Freud sobre o inconsciente, e essa preferência pela representação mítica e pela psique humana se fez sentir nas obras dos colaboradores da revista. Nota-se, sobretudo em algumas obras de Branquinho da Fonseca, um dos fundadores e primeiro diretor da *Presença*, uma predileção pela fusão entre o concreto e o sonho. O autor fundamenta-se na inclinação para o mítico e o simbólico, perceptível na experimentação de novos modelos estruturais e mesmo situacionais, exatamente como se observa na sua obra mais conhecida, a novela *O barão*, publicada em 1942.

2 *O barão* (1942), de Branquinho da Fonseca

Originalmente publicada sob o pseudônimo de António Madeira, a novela *O barão*, de Branquinho da Fonseca, gira em torno do encontro entre um inspetor de escolas e um barão, cujo comportamento é um tanto excêntrico. Essas personagens não têm seus nomes revelados e o Inspetor é quem narra os fatos, em primeira pessoa. A diegese começa com o Inspetor contando sobre a sua profissão e a necessidade que tem de percorrer o país fazendo inspeções e relatórios até que, em uma de suas viagens, conhece o Barão, sujeito autoritário que o convida para se hospedar em sua mansão com a contundente declaração de

que “Aqui quem manda sou eu!”, repetida diversas vezes ao longo da narrativa, à maneira de *leitmotiv*. Trata-se de personagens que, de uma perspectiva realista, estão ligadas diretamente a um contexto sócio-histórico demarcado, atuando, ao mesmo tempo, como seres coletivos e individualizados no tempo e no espaço.

Quando a *Presença* encerrou suas publicações, em 1940, o neorrealismo despontava com fortes críticas à ausência de ativismo do presencismo e com princípios estético-ideológicos que iam de encontro ao ideário programático da revista coimbrã. Nesse contexto de confronto estético-ideológico, obras de ambas as tendências foram lançadas, resultando em posicionamentos ora radicalizados, ora conciliadores das duas vertentes literárias. É na intersecção de tendências presencistas e neorrealistas que surge a novela *O barão*, de Branquinho da Fonseca (Rodrigues Filho, 2008, p. 104).

Assim, atentando para os pressupostos neorrealistas, observam-se em *O barão* personagens representadas para além da individualidade presencista, focada nas questões de ordem subjetiva. Por um lado, o Inspetor, que vem da capital, representa o Portugal burocrático e capitalista do começo do século XX. Por outro lado, o Barão representa um Portugal mais interiorano e rural, com resquícios do feudalismo. Trata-se da representação de um diálogo, que não consegue se firmar com clareza, entre as faces moderna e arcaica de um mesmo país – faces que se contrapõem e se atraem mutuamente. Nesse sentido, as personagens são reflexos de fatores condicionados a circunstâncias históricas, sociais e econômicas do meio circundante.

Ao considerar as influências das ideias presencistas na narrativa de Branquinho, destaca-se a exploração de temas psicológicos, como a busca de identidade a partir do outro, a dialética do duplo, os desencontros nas relações humanas elevados a uma dimensão mítica da realidade, bem como as representações da individualidade e da psique humana (Rodrigues Filho, 2008, p. 104). Isto porque, cedendo ao convite do Barão, o Inspetor passa por uma noite “estranha” em meio a uma fusão de sonho e realidade. Nisso, a influência estética presencista se revela na inseparabilidade do real e do fantástico, proporcionando uma abordagem singular à trama.

O narrador não é capaz de afirmar a total veracidade dos fatos narrados, até porque ambos os personagens estavam demasiadamente embriagados durante os acontecimentos fantásticos, que podem, na

realidade, não passar de produto da imaginação do inspetor, como um grande sonho (Junqueira, 2018, p. 95). O próprio narrador associa sua divagação pelos corredores do palácio do Barão a uma experiência onírica, a um “sonho fantástico”:

E encontramos-nos ao fundo da mesa. Enfiou a mão no meu braço e caminhamos silenciosos na direção da porta da sala de jantar. Saíamos para um corredor. Não sei bem por onde andamos e não sei o que fizemos naquela divagação melancólica. Mas recordo-me de que percorremos várias salas, quartos e dependências do palácio, que me lembram como um *sonho fantástico*. Quanto tempo isto durou, eu não sei. Do que me lembro é que não encontramos ninguém, como se toda a gente desaparecesse diante de nós. Por vezes parecia-me ouvir passos. Deveriam ser os criados que andavam ali perto para ouvirem se o Barão chamasse. Até que viemos outra vez dar à sala de jantar. Parou encostado a mesa e disse que tinha fome. Encheu um copo de vinho tinto e bebeu dois golos, agarrou na campainha e tocou. Veio a criada com seu ar altivo. (Fonseca, 1973, p. 48, grifo nosso).

A literatura introspectiva que circulava na época em que a novela foi escrita convida-nos a considerar as personagens a partir de um eixo comum. Em outras palavras, é possível partir da ideia de que Branquinho trabalha com a construção do duplo em sua obra, posto que desenvolve as duas personagens principais como opostos no início da narrativa e, possivelmente, como partes de um mesmo “eu” no desfecho. Dessa correspondência entre os protagonistas, surgem as mais variadas situações, “a começar pela humilhação do Inspetor diante da autoridade do Barão, representante decadente de um tempo remoto e bárbaro” (Rodrigues Filho, 2008, p. 156). Ademais, o próprio Barão, é retratado pelo Inspetor como uma personagem ambígua, que, aos poucos, deixa transparecer seu despotismo:

De repente compreendi que tinha caído nas mãos de um *déspota*, de uma pessoa habituada a vergar os outros aos seus caprichos. Insisti: que não me podia demorar. Respondi-lhe num tom firme. E então ele teve um sorriso tímido e quase ingênuo, como uma criança. Arrependi-me e dei-lhe a explicação de que tinha coisas a fazer no dia seguinte de manhã e depois teria de regressar logo para elaborar um relatório. Atirou-me com desprezo:
— Qual relatório!

E a frase e o tom feriram-me como uma chicotada humilhante.
(Fonseca, 1973, p. 16-17, grifo nosso).

Além dessas personagens centrais da narrativa, merecem destaque a criada/governanta Idalina, que foi raptada pelo Barão e submetida aos seus caprichos desde tenra idade, e os músicos da Tuna, “empregados que [o Barão] manda acordar no meio da noite para tocarem instrumentos musicais e lhe cantarem as canções populares que gosta de ouvir” (Junqueira, 2018, p. 96). Isso porque estas personagens, frequentemente objetificadas pelo déspota e o poder exercido sobre elas, ajudam a revelar o Barão como um “tirano execrável” (Junqueira, 2018, p. 99). Nesse sentido, a forma como o Barão relata o rapto de Idalina é bastante indicativa do seu sentimento de posse sobre as pessoas que o servem:

— *Roubei-a* na Quinta das Palmas... Trouxe-a assim, ao ombro, *como um saco*. Cheguei aqui e atirei-a para cima da mesa... Meu pai estava a cear. Só lhe disse: “*Nisto* ninguém toca!” E não tocou. Mas agora é ela quem manda... Nunca mais me vi livre dela... É um tigre... (Entrou a criada). És um tigre! Um dia dou-te um tiro, que os tigres é a tiro. (Mas abraçou-a pela cintura fina e deu-lhe um beijo no pescoço). Eras uma mulher!... uma mulher como nunca mais há... (Ela desprende-se). Mas hoje metes nojo... (e virou-se para mim): *Dei-a* aos criados... Dá cabo deles todos... (Fonseca, 1973, p. 49, grifos nossos).

No que toca às possibilidades de interpretação dessas personagens, adotamos aqui a leitura da personagem Barão como um retrato do ditador português António de Oliveira Salazar¹ – leitura que estabelece vários pontos de intersecção com a adaptação para o cinema feita pelo cineasta Edgar Pêra em 2011. O filme retoma, ficcionalmente, uma produção que teria sido censurada por Salazar e, nele, a figura do Barão é construída a partir do uso dramático de sombras e do contraste acentuado entre luz e sombra, elementos visuais caros à estética expressionista no cinema e que sugerem ser um vampiro o personagem tirânico, realçando seu caráter sobrenatural, sinistro e ambíguo.

¹ Esta hipótese interpretativa foi apresentada pela Profa. Dra. Renata Soares Junqueira, na aula “A geração da *Presença: O barão* (1942), de Branquinho da Fonseca”, da disciplina Narrativa Portuguesa II, do curso de Letras da Unesp de Araraquara, a qual motivou a escrita deste artigo.

Ao abordar o tema da censura, o filme dialoga com o momento da produção literária de Branquinho, uma vez que, devido às exigências e restrições de ordem política no momento de publicação da obra literária, é bem provável que o autor teve que produzir um texto codificado a fim de burlar a censura. Essa codificação manifesta-se em metáforas e escolhas lexicais, bem como aponta os termos “dominar” e “censura”, empregados na passagem em que a Tuna entra em cena e que podem fazer uma crítica às estratégias de controle impostas pelo Estado Novo em Portugal:

A um aceno do mestre, como num espetáculo de mágica, debaixo de todos aqueles capotes saíram os mais variados instrumentos: violinos, flautas, violões, guitarras, ferrinhos, tambores, bandolins, harmônicos, gaitas de beijo e berimbaus. Saiu-me uma gargalhada que não consegui *dominar*. O Barão deitou-me com um olhar de *censura*, sorrindo com uma frieza cortante [...] (Fonseca, 1973, p. 57, grifos nossos).

A verificação da hipótese de leitura da dimensão política da obra de Branquinho, que faz uma crítica disfarçada ao ditador do país – tal como percebeu e destacou Edgar Pêra no seu filme –, acaba por estabelecer uma estreita relação entre o retrato do Barão e certos traços draculescos, sendo, inclusive, potencializada por esta representação. Isso porque, historicamente, o retrato do vampiro sugere uma figura que se alimenta da sociedade, retirando-lhe a vitalidade e impondo sua vontade de maneira opressiva. Essa simbologia pode ser interpretada como uma alegoria ao autoritarismo, à manipulação e à absorção dos recursos sociais em nome de interesses pessoais e do Estado.

Além disso, a relação entre críticas a governos totalitários e a representação do vampiro remonta a obras literárias que exploram o tema da opressão e da resistência. Ao adicionar elementos draculescos ao retrato do Barão, essa hipótese de leitura ganha outra camada, uma vez que o Conde Drácula, na literatura, é frequentemente associado à aristocracia opressiva e à dominação social. O Barão, assim, emerge como uma encarnação do líder autoritário, personificando a tirania e a busca incessante pelo poder.

3 O Barão e o Conde: semelhanças entre *O Barão* (1942) e *Drácula* (1897)

Drácula é um romance de terror gótico escrito por Bram Stoker e publicado em 1897. A obra apresenta uma história repleta de suspense e elementos sobrenaturais que a tornaram um marco no gênero, influente sobre inúmeras obras posteriores. Essa influência duradoura de *Drácula* é evidente em uma infinidade de músicas, filmes e livros, referências e obras subsequentes que exploram o mito do vampiro. Ao considerarmos a literatura portuguesa, é intrigante perceber como o universo vampiresco delineado por Stoker pode estabelecer paralelos sugestivos com a novela de Branquinho da Fonseca, que é marcada por uma atmosfera onírica e elementos sinistros.

O romance de Stoker apresenta uma estrutura epistolar, com enredo articulado numa variedade de formatos: diários, cartas e recortes de jornais. Isso dá ao leitor uma perspectiva multifacetada dos eventos e confere realismo à narrativa. Nessa configuração, o diário de Jonathan Harker desempenha um papel central e significativo, uma vez que é por meio das anotações dessa personagem que o leitor testemunha a sua experiência apavorante no castelo do Conde Drácula, na Transilvânia. Nele está descrita a jornada de Harker, desde sua chegada ao castelo até a descoberta gradual dos segredos sombrios de Drácula.

Vale notar que, nos capítulos iniciais de *Drácula*, Jonathan Harker é um participante direto dos eventos e relata a história a partir das suas próprias experiências, pensamentos e sentimentos. De modo similar, na novela *O Barão*, o Inspetor narra a história a partir das suas próprias experiências ao lado do Barão. Em ambos testemunhos, os narradores em primeira pessoa têm acesso parcial aos acontecimentos, isto é, apresentam visões limitadas de suas histórias, o que confere mais suspense aos fatos narrados. Além disso, tanto o diário de Harker quanto a narrativa do Inspetor são altamente descritivos, oferecendo uma ambientação detalhada dos castelos em que os personagens se hospedam. As anotações de Harker descrevem uma arquitetura sinistra e a atmosfera opressiva do castelo:

Naquele momento um cão começou a uivar em alguma fazenda distante, ao longo de nossa estrada – era um som prolongado e de agonia lamentosa, como se nascesse do terror. O eco de seu uivo foi acompanhado pelo de outro cão e, a seguir, mais outro e mais outro. Então, carregado pelo vento que começara a soprar

como um suspiro pelo Passo, o som se transformou em um uivar alucinado, que parecia vir de todos os cantos daquela região, um crescente rumor, captado por minha imaginação e aumentado muitas vezes pelo terror decorrente da noite [...]. Mas, de repente, tomei plena consciência de que o cocheiro acabara de refrear os cavalos no pátio de um imenso castelo já em ruínas e de cujas altas e sombrias janelas não saía nem um único vestígio de luz. O restante da desmoronada estrutura do castelo apenas ostentava uma linha de muralhas, parcialmente destruída e recortada de encontro ao céu prateado pelo luar (Stoker, 2002, p. 19-21).

Na passagem, nota-se que os cães são capazes de detectar a presença de Drácula e começam a uivar e a reagir de maneira perturbadora, como se soubessem que algo terrível estava chegando. Outro elemento central na ambientação do romance é a noite, que está associada ao poder e à atividade do vampiro. Isso porque muitas das cenas de terror e encontros com Drácula acontecem durante a noite, quando as demais personagens estão mais vulneráveis. Dessa forma, a noite é explorada como um período em que o perigo está mais presente e as forças sobrenaturais têm maior poder.

Uma representação muito semelhante à criação desta atmosfera intensa e carregada de suspense, da qual também participam os latidos caninos e uma ambientação noturna, é encontrada no trecho que revela as primeiras impressões do Inspetor sobre o castelo do Barão:

Saímos do carro. Olhei em volta, mas a noite estava tão escura que não vi nada e senti um cão cheirar-me as pernas. Vieram logo mais cinco ou seis, de várias raças e tamanhos, que se atiravam pelo Barão acima, a ganir de alegria [...]. Nisto apareceu um criado com um lampião, ao cimo da escadaria de pedra. Vi que estávamos num velho solar, de certa imponência. Uma fachada de janelas perdia-se na escuridão da noite. No alto da escada saía das sombras um alpendre assente em grossas colunas (Fonseca, 1973, p. 20-21).

Observa-se, na novela de Branquinho, a mesma sensação de estranhamento e isolamento vivenciada por Jonathan Harker ao se deparar com sua nova hospedagem. Em ambos, percebe-se que a “imponência” dos solares se faz visível nas fachadas, repletas de janelas, que se fundiam à escuridão. Do mesmo modo, as representações dos aristocratas também se associam a elementos sombrios:

Parado do lado de dentro, estava um velho, de rosto completamente escanhoado, exceto pelo longo bigode branco, e *trajado de negro da cabeça aos pés*, sem traço ou vestígio de alguma outra cor. (Stoker, 2002, p. 23, grifo nosso).

Pouco depois, a pequena porta da cozinha abriu-se e do vão escuro surgiu um homem de enorme estatura, que teve de curvar-se para poder passar. De ombros largos com um grande chapéu na cabeça e *todo embrulhado, até aos pés, num capote preto* (Fonseca, 1997, p. 14, grifo nosso).

Nas duas obras, tanto Drácula quanto o Barão são retratados de maneira enigmática, trajando vestes pretas que cobrem o máximo possível as superfícies dos seus corpos, como se escondessem suas identidades ou sua natureza. Somado a isso, o fato de esses personagens não comerem chama a atenção dos narradores. No romance *Drácula*, é explicado que o Conde Drácula se alimenta exclusivamente de sangue humano para sustentar sua imortalidade e força. Ele não tem necessidade de alimentos sólidos ou líquidos como os humanos, pois seu corpo se adapta à absorção e nutrição por meio do sangue. Já na novela de Branquinho, a natureza vampírica da personagem é apenas sugestionada por essa peculiaridade alimentar, que remete ao romance de Stoker. No entanto, diferentemente do vampiro de Stoker, o Barão bebe vinho, o que não deixa de ser uma alegoria do sangue, uma vez que o próprio texto evoca o sacramento da comunhão. O estranhamento causado por esse traço alimentar dos vampiros pode ser observado nos seguintes trechos:

Mais tarde, quando cheguei à sala de jantar, meu desjejum já estava servido. Entretanto, não vi o conde em lugar algum e tomei meu café sozinho. Intriga-me o fato de ainda não tê-lo visto comer ou beber. Ele deve ser uma criatura de natureza muito esquisita! (Stoker, 2002, p. 34).

Ainda sorria, por delicadeza, mas já não ouvia o que ele dizia. Só pensava no jantar que não vinha, que já não vinha, com certeza. Para chamar o assunto à conversa comentei, quando ele levava mais uma vez o copo à boca:

— Não lhe faz mal beber sem comer nada?

— Nunca como...

Fiquei aniquilado. Com esta fome e em casa duma pessoa que não comia! (Fonseca, 1997, p. 29).

Das passagens citadas pode-se inferir que, influenciado pelo conceito de vampirismo, segundo o qual os vampiros são criaturas que se alimentam da vitalidade dos seres humanos, Branquinho da Fonseca retrata o Barão com certos traços draculescos a fim de potencializar a sua representação como um sujeito que aproveita e explora outras pessoas para obter benefícios pessoais. Em outras palavras, em uma das possíveis leituras de *O barão*, o vampirismo surge em torno do retrato do Barão como encarnação do salazarismo com o intuito de denunciar governos ditatoriais e, mais especificamente, o ditador português António de Oliveira Salazar, como verdadeiros parasitas sociais que se alimentam dos recursos da sociedade e esgotam as nações sujeitas ao seu jugo.

Por último, outro elemento que acentua a proximidade entre as personagens reside na temática dos raptos e sequestros, carregada de simbolismos e implicações profundas. Em *O barão*, a confissão da personagem ao Inspetor descortina a crueldade do rapto de Idalina, sua amante e criada, e dos sequestros de outras jovens das cercanias. Ao descrever Idalina sendo trazida como “um saco”, carregada “ao ombro”, o relato do Barão ganha contornos de desumanização, evidenciados na declaração que a personagem dirige a seu pai após lançar a jovem sobre a mesa: “Nisto ninguém toca!” (Fonseca, 1973, p. 49).

Os raptos perpetrados pelo Barão, para além da violência física e sexual, sugerem dinâmicas de poder e controle, revelando-se como potenciais metáforas para as práticas autoritárias e coercitivas do regime de Salazar. O sequestro de Idalina espelha, assim, a violência e a arbitrariedade com que o governo salazarista lidava com aqueles considerados dissidentes ou opositores ao regime. O Barão, ao agir com impunidade e arrogância, lança mão de uma lógica despótica, refletindo, de maneira alegórica, a impunidade e o desrespeito pelos direitos individuais que marcavam o período do Estado Novo em Portugal.

Enquanto isso, no universo do romance gótico de *Drácula*, a noção de rapto também ganha complexidade, revelando-se como um instrumento narrativo carregado de simbolismo. Isso porque, ao longo da trama, Jonathan Harker percebe, pouco a pouco, que foi subjugado pelo Conde, encontrando-se cativo sob seu domínio. Esse rapto transcende a mera captura física, simbolizando a perda de autonomia, a imersão em um estado de vulnerabilidade e a submissão a forças sobrenaturais.

Quando Drácula aprisiona Jonathan Harker e suga seu sangue, emerge uma complexa teia de significados que vai além da mera alimentação vampírica. A possível sugestão de homoerotismo, aliada ao exercício do domínio e da possessividade, desvela camadas de interpretação que transcendem o aspecto puramente físico do rapto. Nesse sentido, o processo de desumanização das vítimas se dá de maneira muito próxima ao que é observado na novela de Branquinho, bem como pode-se observar na passagem em que Drácula “defende” Jonathan Harker de três vampiras e afirma: “Este homem me pertence!” (Stoker, 2002, p.70). Essa declaração, assim como outras passagens, sustenta o desejo do vampiro de mantê-lo em condição de subserviência implicitamente sexual e existencial.

Dessa forma, nas figuras centrais de ambas as narrativas, o ato de subjugar através do rapto representa uma manifestação de controle e poder sobre o destino das vítimas. A temática do rapto nas narrativas, além de impulsionar a trama, assumem o papel de catalisador para explorar aspectos mais profundos da condição humana, destacando como o domínio físico e sexual transcende para uma dimensão metafórica, moldando as trajetórias e significados das personagens em suas respectivas narrativas.

4 Considerações finais

Um estudo comparado entre a obra de Branquinho e a de Stoker sugere uma aproximação entre o Barão e Drácula, o que nos permite inferir pretensões de politização literária do autor português que o singularizam no contexto do movimento presencista do qual ele, a princípio, participou. A construção das personagens em meio a situações sinistras e fantásticas indicam como Branquinho da Fonseca lança mão da estética expressionista para dar forma à tendência introspectiva, cara aos presencistas.

Além disso, cabe lembrar que, tanto o Barão quanto o Conde Drácula pertencem à aristocracia, o que torna plausível uma hipótese de leitura do retrato do vampiro aristocrata como forma de questionar estruturas de poder, os privilégios e a corrupção nas classes dominantes de cada época. Por esse ângulo, Stoker estaria fazendo uma crítica velada à elite aristocrata e às suas práticas opressivas. Drácula utiliza seu *status* e recursos nobres para exercer o controle e manipular as pessoas ao seu

redor, revelando-se uma figura corrupta e decadente, que abusa de seu poder na busca por sangue humano.

Nesse sentido, ao apresentar o protagonista de sua novela como um aristocrata, Branquinho estaria fazendo críticas à corrupção associada a governos autoritários, bem como à exploração e à opressão que muitas vezes acompanham o poder. Neste ponto, cabe destacar o autoritarismo na forma como os vampiros recebem seus “hóspedes”:

[...] — Escreva para nosso amigo e para qualquer outro, e diga, se lhe agrada, que o senhor ficará comigo durante um mês ainda, a partir de hoje.

— O senhor realmente deseja que eu fique por todo esse tempo? — perguntei-lhe imediatamente, sentindo meu coração se transformar em um bloco de gelo, só em pensar no que ouvira.

— É esse meu maior desejo e *não aceitarei qualquer tipo de recusa*. Quando seu patrão, empregador ou seja lá o que for, concordou em enviar-me alguém no lugar dele, ficou subentendido que apenas minhas conveniências teriam prioridade, pois ele não poderia vir pessoalmente. Aceitei e não coloquei nenhum entrave a essa substituição. Não foi assim? (Stoker, 2002, p. 39-40, grifo nosso).

[...] Era uma figura que intimidava. Ainda novo, com pouco mais de quarenta anos, tinha um aspecto brutal, os gestos lentos, como se tudo parasse à sua volta durante o tempo que fosse preciso. O ar de dono de tudo [...]. Porém, a verdade é que os outros não se sentiam à vontade ao pé dele. Fui reparando nisto. Eu achava-o tosco e primitivo, mas começava a tornar-se-me simpático exatamente por esses aspectos. Disse-me que ficava sendo seu hóspede, e pôs termo às minhas evasivas, num tom de gracejo seco, que não admitia resposta:

— *Quem manda aqui sou eu!* (Fonseca, 1997, p. 15, grifo nosso).

Nas passagens acima, as sentenças “não aceitarei qualquer tipo de recusa” e “Quem manda aqui sou eu” indicam autoridade, poder ou controle dos vampiros sobre os destinos de Jonathan Harker e do Inspetor, respectivamente. Elas evidenciam as relações de poder entre líderes e subordinados, quando ditadores se apegam ao poder e o mantêm por meio de repressão brutal. Eles suprimem a liberdade de expressão, cerceiam os direitos humanos básicos e silenciam qualquer forma de oposição ou crítica. Eis aí uma característica comum aos ditadores e aos

vampiros, a qual Branquinho pode ter aproveitado na representação da sua personagem, que também explora o medo e a intimidação para manter o seu controle sobre os outros, criando um ambiente de opressão e servidão.

Referências

COPERTINO, M. V. *Cinema e literatura: Oliveira, Régio e a Presença*. São Paulo: Todas as Musas, 2022.

FONSECA, B. *O barão*. São Paulo: Verbo, 1973.

JUNQUEIRA, R. S. O ensino da Literatura Portuguesa em perspectiva interdisciplinar: *O Barão* em texto, palco e tela. In: CARDOSO, P. S.; BUENO, L. (orgs.). *Nós e as palavras*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2018. p. 93-110.

PÊRA, E. (dir.). *O barão*. Portugal, 2011, ficção, 35 mm, p&b.

RODRIGUES FILHO, J. M. *O Barão, de Branquinho da Fonseca: de sua fortuna crítica a um estudo temático-comparativo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

SEABRA, J. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Publicações Alfa, 2003.

STOKER, B. *Drácula*. Trad. Vera M. Renoldi São Paulo: Nova Cultural, 2002.

Data de submissão: 19/08/2023.

Data de aprovação: 09/01/2024.