UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Escola de Comunicação Social

Diego Paleólogo Assunção

A Máquina de Fabricar Vampiros: Tecnologias da Morte, do Sangue e do Sexo.

Rio de Janeiro
2015

A Máquina de fabricar vampiros: tecnologias da morte, do sangue e do sexo

DIEGO PALEÓLOGO ASSUNÇÃO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na linha de Tecnologias e Estéticas da Comunicação, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Profª. Dr.ªIeda Tucherman
Coorientadora: Profª. Dr.ªCecília Cavalcanti

Rio de Janeiro
2015

A Máquina de fabricar vampiros: tecnologias da morte, do sangue e do sexo

Diego Paleólogo Assunção

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na linha de Tecnologias e Estéticas da Comunicação, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 20 de março de 2015

Banca Examinadora

Profª. Dr.ª Ieda Tucherman - Orientadora
Doutora em Comunicação, ECO-UFRJ

Profª. Drª. Laura Loguercio Cánepa
Doutora em Multimeios, UNICAMP

Prof. Dr. Erick Felinto de Oliveira
Doutor em Letras - UERJ

Prof. Dr. Júlio César França Pereira
Doutor em Letras - UFF

Prof. Dr. Tadeu Capistrano
Doutor em Letras - UERJ

Rio de Janeiro
2015

CIP - Catalogação na Publicação

Paleólogo, Diego
P156m A máquina de fabricar vampiros: tecnologias da morte, do sangue e do sexo / Diego Paleólogo. -- Rio de Janeiro, 2015.
223 f.

Orientadora: Ieda Tucherman.
Coorientadora: Cecília Cavalcanti.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós Graduação em Comunicação, 2015.

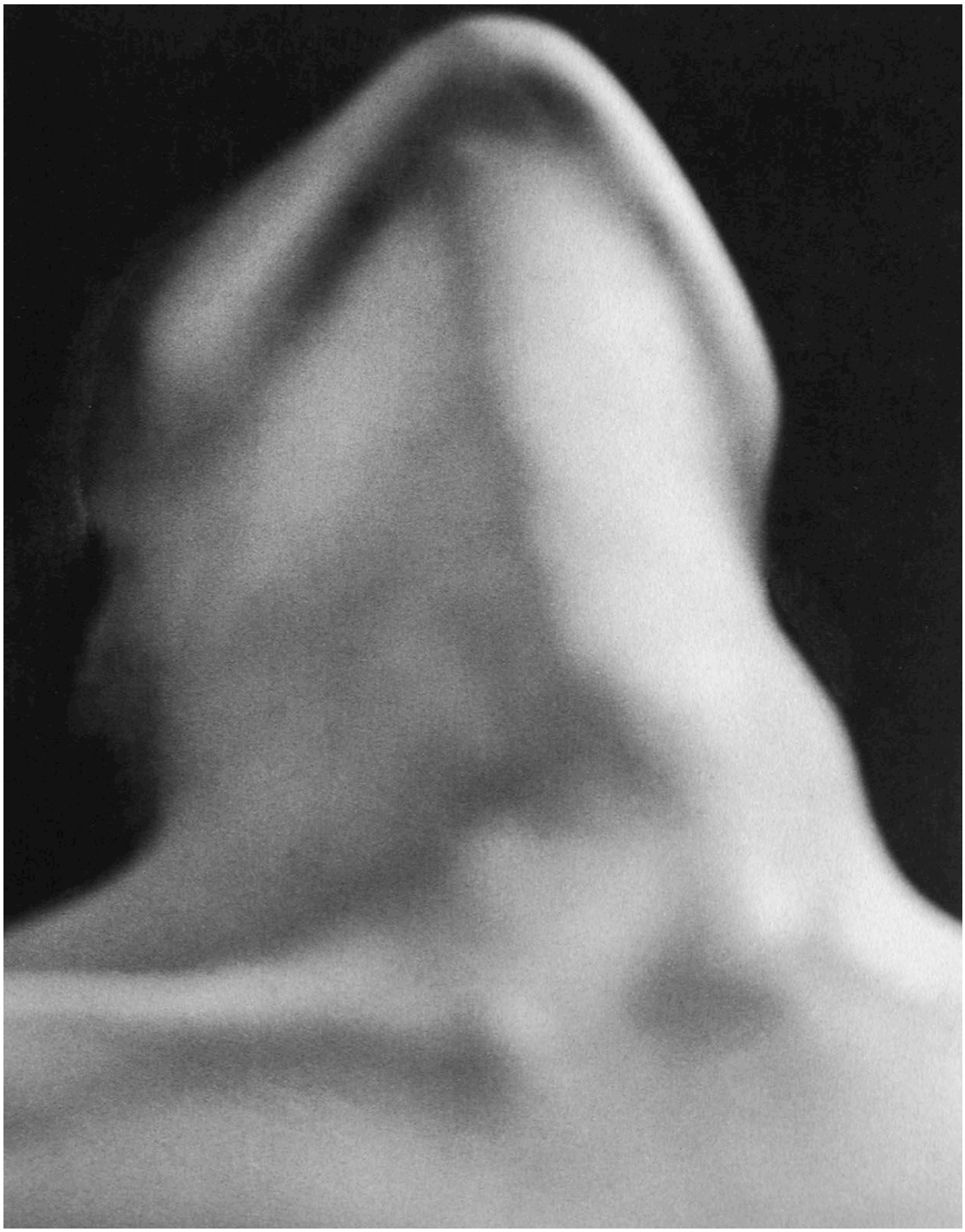
1. Vampiros. 2. Literatura. 3. Cinema. 4. Modernidade. 5. Contemporaneidade. I. Tucherman, Ieda, orient. II. Cavalcanti, Cecília, coorient. III. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Para os meus avôs, pelo vinho e pela tinta.
Para Chase Owen, onde quer que ela esteja, em segurança.

Agradecimentos

À Ieda Tucherman, por todos os anos de dedicação, acompanhamento e filiação, pelo vampirismo mútuo; pelo engajamento nesse projeto um tanto não ortodoxo e pelas inúmeras apostas e por um muito especial *Blood Mary*; Cecília, pela co-orientação, carinho, paciência, visões e revisões.
À CAPES, pela bolsa que possibilitou a realização dessa pesquisa em todos os âmbitos. A Escola de Comunicação Social da UFRJ, que sempre me acolheu.
Stefan Andriopoulos, Erick Felinto e Tadeu Capistrano, pelo interesse, carinho e diversas conversas e dicas maravilhosas.
Agradecer é convocar todas as conversas nos corredores, nos bares, por telefone, Skype, por mensagens... todos os tipos de trocas que, durante esses quatro anos de pesquisa, contribuíram para o trabalho final. A lista é imensa e cada um contribui com um pouco de sangue. Henrique, por *Fome de Viver*, entre madrugadas vampíricas; Aryane, por toda a paixão por cinema, pelos meus monstros e por *Only Lovers*; Lucas, por todas as contribuições carinhosas e afetivas, inclusive todas as conversas intermináveis sobre *True Blood*, *Buffy*, e outros tantos vampiros; Carolina, também pelas intermináveis conversas e delírios sobre vampiros – incluindo alimentação, fisiologia, excreção e indagações sanguinárias; Matheus, pelo companheirismo, amizade, noites, *queering* as noites cariocas; Bruno e Jane, por todo o carinho e viagens; Val e Fernanda, que participaram mais do que queriam desse universo de vampiros e me fazem sair do caixão e da noite; pelo seminário, que surgiu em uma noite de bar; Vinicios, Lucas, Keiji, Bia, Ícaro, Maria, as noites e os congressos são eternos com vocês; Bela, pelas profanações; Adriana, por me tirar do lugar comum através dos questionamentos e discursos não normativos; Luiza, Mafê, Marcelo e Vitor, minha gangue vampírica de NY; Caio, por todas as mensagens, carinho, apoio e por Green Point; à Casa24 e seus e meus amores; Pedro Curi e as conversas sérias e engajadas sobre *Buffy*; Fatorelli e Victa, também pelo carinho de sempre, apoio, incentivos e imagens; Márcia, Luiza e Laka, pelo cafofo, micheladas e delírios artísticos; Renato, Nani e Carol, pelos anos, apoio e paciência, amizade, ombros, sangue e tudo mais; Vivian, Javi e Marina, minha família de fora, por tudo e mais algumas coisas outras: mensagens, conselhos, saídas, leituras, livros, vinhos, Flamengo, aeroportos; Renata, pela companhia maravilhosa nessa reta final, no QG; Ericson, Maria Cristina, Maurício, Denilson, Anita, Bia, Chico, pelo interesse, aulas, conversas, dicas, comentários e apontamentos sempre inteligentes e sensíveis; à minha tia, quem me deu, provavelmente, o primeiro livro de vampiros, entre tantas outras coisas inenarráveis; às minhas duas avós, o mais próximo que tenho em termos de imortalidade e eternidade; ao meu irmão, quem me deu, no natal, os 4 livros da Saga Crepúsculo e me disse "eu sei que você odeia, mas você vai precisar" – a gente só adquire dos outros os gostos bons; ao meu pai, por todos os aprendizados cruzados e canais abertos; por fim, dedico esta última linha à minha mãe, que teria sido a primeira leitora desta tese, provavelmente em uma noite; por me incentivar, sempre, a escrever; pelo sangue doado (simbólico e não simbólico) e, afinal de contas, quando eu tinha 13 anos, foi ela quem me deu *Entrevista com o Vampiro* – o livro ficou ali durante quase 20 anos e voltou, como todas as coisas voltam.



Man Ray, *Anatomies*, 1929

One of the worst things about being immortal is having to watch this same stupid scenario happen over and over, it's usually the humans though. Guess this proves we're just as fucking retarded as they are.

Resumo

O vampiro é um dos mais pontuais sintomas de uma sociedade obcecada com sexo, morte, violência e juventude. As primeiras aparições ficcionais literárias desse monstro datam do século XVII, durante o espasmo da Revolução Industrial. Fabricações bastardas de um período cujo objetivo era a iluminação e o desencantamento do mundo, o vampiro inicia sua carreira como uma resistência diante da industrialização, mecanização e capitalização do mundo. Desde o final do século XVIII, o vampiro estabelece uma relação simbiótica com o imaginário ocidental e jamais sai de cena. O objetivo dessa pesquisa é investigar, a partir de narrativas específicas, como as ficções vampíricas funcionam enquanto tecnologias de resistência em diversos campos: gênero, sexualidade, regimes políticos... Nesse sentido, o vampiro incorpora, em cada período, os medos, angústias e ansiedades latentes no imaginário social; funciona como uma espécie de avatar sobre o qual depositamos nossos medos mais íntimos e nossas perversões inconfessáveis. O vampiro é o nódulo de uma sociedade fragmentada. Reinventados em diversos produtos da cultura de massa do final do século XX e início do XXI, torna-se personagem central de uma época cujo projeto político parece ser a domesticação, alisamento e homogeneização do monstro ficcional. Corpos, desejos e impulsos controlados produzem, por um lado, monstros domesticados e, por outro, excessivas imagens de sexo e violência, compactuando com um desejo perverso de desmobilização política do indivíduo. Drácula, de Bram Stoker, serve como o romance nuclear do qual os vampiros contemporâneos se afastam; Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jonathan Crary, Giorgio Agamben, entre outros, fornecem a moldura teórica dentro da qual entregamos nossos pescoços aos afiados dentes dos vampiros. Seguimos uma constelação sanguínea que se inicia nas baladas góticas do romantismo e explode em abjetas imagens no século XXI. A indagação dessa pesquisa se abre em um vetor que aponta para eles, os vampiros, e para nós, humanos: o que desejam os vampiros? Na outra extremidade: o que nós desejamos deles?
Palavras-chave: literatura; cinema; ficção; gênero; vampiro.

Abstract

The vampire is one of the most symptomatic characters out of a society obsessed with sex, death, violence and youth. The monster's literary fictional debut dates from the seventeenth century, during the spam of the Industrial Revolution. Bastard fabrications from a period that had as its major purpose the enlightenment and disenchantment of the world, the vampire begins his career as a resistance against the process of industrialization, mechanization and capitalization of the western civilization. Since the end of the seventeenth century the vampire establishes a symbiotic relationship with western imaginary. The purpose of this research is to investigate, through specific narratives, how vampire fiction function as technologies of resistance in different fields: gender, sexuality, political regimes… In this sense, the vampire incorporates, in each period, fears, anguishes and anxieties latent in the imaginary of the collective; it function as a avatar upon which we lay down our most intimate fears and our most unspeakable perversions. The vampire is the nodal point of a fragmented society. Reinvented in various products of mass culture at the end of the twentieth century and early twenty-first, the vampire becomes the central personage of a time whose political project seems to be the taming, flattening and homogenization of the fictional monster. Controlled bodies, desires and impulses produce, on one hand, domesticated monsters and, on the other hand, excessive images of sex and violence, aligning itself with the perverse desire of political demobilization of the subject. Bram Stoker's Dracula is the nuclear romance from which contemporaneous vampires detach themselves; Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Jonathan Crary, Giorgio Agamben, among others, provide the theoretical framework within which we deliver our necks to the sharp teeth of the vampire. We follow a bloody constellation that begins in the Gothic romantic ballads and bursts into abject images in the twenty-first century. The question of this research opens in a vector that points first to them, the vampires, and then to us, humans: what do vampires want? And, maybe as crucial as, what do we want from them?
Keywords: literature; cinema; fiction; gender; vampire.

Sumário

Introdução 09

1 Nessas noites retornam os mortos: a genealogia do vampiro literário 15

1.1 O Iluminismo e a metafísica do Mal 20

1.2 *Assemblage*, agenciamentos vampíricos e Corpo sem Órgãos 23

1.3 Iluminismo Gótico: das trevas às luzes às trevas novamente 26

1.4 Horace Walpole e a invenção do romance gótico 28

1.5 O final do século XVIII - Ann Radcliffe 34

1.5.1 A Escuridão é Terrível 35

1.6 Fantasmagorias: tecnologia de produzir espectros 45

1.7 Os Vampiros 54

1.7.1 As lições do vampiro 55

1.7.2 Os mortos cavalgam velozes 58

1.7.3 A Noiva de Corinto 63

2 Passagens de Drácula 68

2.1 Drácula: limiares 72

2.1.1 Portas 79

2.1.2 Arcadas/Passagens 81

2.2 Modernidade, Necrópole e Inferno 89

2.2.1 A temporalidade mítica da Modernidade 91

2.2.3 Necrópole 92

2.2.4 As forças da Modernidade 96

2.2.5 "Estamos na Transilvânia, e a Transilvânia não é a Inglaterra." 98

2.3 Máquinas, sexo e poeira:
acúmulo e dispêndio na Modernidade de Drácula 102

2.3.1 Máquinas: Mina Murray 104

2.3.2 Hipnose: vontade de um, corpo de outro 108

2.3.3 Sexo: a violência vitoriana [Primeira Passagem: Mina e Jonathan] 110

2.3.4 Erotismo Fatal: mercadorias monstruosas e forças reparadoras
[Segunda Passagem: Lucy Westenra] 112

2.3.5 "*Those wierd sisters*"
[Terceira Passagem: as três estranhas irmãs] 117

2.4 O Vampiro na Era da sua Reprodutibilidade Técnica 118

2.4.1 "É seu corpo, e ao mesmo tempo não é." 119

2.4.2 "O ser deitado no caixão parecia um pesadelo de Lucy" 120
2.4.3 "*could not codak him – come out black or like skeleton*" 123
2.5 Poeira/*Dust* 126
3 O Crepúsculo dos Vampiros 128
Parte I
Imagens, visões e o apocalipse: narrativas do fim 129
3.1 Após o Inferno/ Pós-Inferno 132
3.1.1 Pós-Vampiro 135
3.2 O Desaparecimento de Drácula e a reconfiguração do Monstro: sobrevivendo no "atual estado das coisas". 136
3.3 "The Deserted Village" 140
3.3.1 Salem's Lot, 1975 143
3.3.2 O Deserto 148
3.3.3 Sunnydale, 1997: "This is *not* a good town" 153
Parte II
Crepúsculo dos Vampiros: sangue, sêmen e gelo. 159
3.4 Crepúsculo 161
3.4.1 Mulheres, espelhos e monstros: a fabricação de Bella 163
3.4.2 A pele do vampiro: superfícies polidas 166
3.4.3 Controle: a vida agencia a morte – banalização do Mal 168
3.4.4 "*I don't want t be a monster*" 171
3.4.5 "*I Can't Sleep*" 172
3.4.6 Mercadorias e a exibição do desejo 177
3.5 True Blood 181
3.5.1 Imagens do Sangue 187
3.5.2 Por um dispositivo de sanguinidade 192
3.5.3 De Volta aos Caixões ou A Máquinade Matar Vampiros: heteronormatividade e monstruosidade no final de *True Blood* 196
3.6 Deixe Ela Entrar 202
3.6.1 Passagens e deslocamentos 204
Considerações Finais: apenas os amantes sobrevivem. 206
Referências 210

Introdução

No campo epistemológico que delimita e, simultaneamente, expande o objeto de estudo dessa pesquisa, o vampiro aparece como uma estranha e sedutora zona cinza para a qual o nosso olhar é atraído. A partir do final do século XVIII e início do XIX, o monstro que antes transitava entre o Real e a Fantasia, assombrando e dizimando vilas e pequenas cidades, torna-se tema central de uma literatura de horror que dava seus primeiros passos.

No campo da comunicação social, esse fenômeno surge em filmes, livros, quadrinhos e onde mais houver uma brecha e/ou possibilidade para a presença da noturna criatura bebedora de sangue. O vampiro funciona, também, como um jogo simbólico, um campo de forças sobre o qual o imaginário deposita medos, ansiedades, angústias, fetiches...

A importância dessa pesquisa permeia diversos campos. No Brasil, assim como em grande parte da América Latina, o vampiro, quase sempre, surge como um ser 'importado', um duplo estrangeiro, deslocado porém sempre presente. Na década de 90 a telenovela '*Vamp*', exibida pela Rede Globo entre 1991 e 1992, foi sucesso de audiência entre o público adolescente e pré-adolescente[1]; o humorista Chico Anysio, entre seu amplo leque de personagens, encarnava o vampiro brasileiro, Valdenino Bento Carneiro, criado em 1986; Rita Lee, no final da década de setenta, compõe a canção 'Meu Doce Vampiro'; no mesmo ano, 1979, Caetano Veloso grava a canção 'O Vampiro', composta por Jorge Mautner[2].

A Literatura Comparada desempenhou papel fundamental como disciplina e escopo teórico para balizar os textos, uma vez que a análise do vampiro no século XIX, ponto de partida da investigação, é baseada em romances e contos. As transições, trocas e adaptações entre Cinema e Literatura produzem uma cartografia interessante para pensar um mito que pode ser considerado intersticial, ou seja, uma figura que frequenta, simultaneamente, diversos lugares e não lugares.

É no cinema que o vampiro encontra um acolhimento especial. De *Nosferatu*, de F. W. Murnau (1922) ao *Drácula de Bram Stoker*, de Francis Ford Coppola (1992), o vampiro

[1] Vale lembrar que no início da década de noventa estrearam os filmes '*Entrevista com o Vampiro'*, do diretor Niel Jordan, e *Drácula de Bram Stoker*, do diretor Francis Ford Coppola. Os dois filmes são considerados '*turning points*' em termos de representação e adaptação de narrativas do gênero.

[2] Lançada em 1979, no LP *Rita Lee*. Escrita e composta por Rita Lee; o LP de Caetano Veloso, *Cinema Transcendental*, também lançado em 1979, apresenta a faixa 'O Vampiro', composta por Jorge Mautner.

conquista as salas escuras e frias, estabelecendo relações profundas com a dimensão espectral da tecnologia cinematográfica. O vampiro torna-se essa criatura que engendra possíveis diálogos com tecnologias, com o orgânico, com o sangue e com o simbólico.

Os últimos trinta anos do século XX testemunham fortes mudanças nos campos social, cultural, econômico e afetivo. Os avanços da medicina e ciência alteram, não lentamente, as relações e as fabricações do imaginário. Durante o século XX é possível afirmar que os monstros migram dos castelos sombrios e abandonados, dos cemitérios góticos e assombrados, para as clínicas, mansões e apartamentos.

§

É o sangue, margem vermelha e fluída, a baliza dessa pesquisa. Não apenas símbolo ou líquido, mas também desejo e abjeção. O sangue torna-se uma rede heterogênea que tudo sustenta. É no nódulo *sangue-sexo* que o trabalho se estrutura: o vampiro não realiza a transição foucaultiana do Sangue ao Sexo (a famosa transição do regime clássico para o moderno); o vampiro converge os tempos, suporta distintas temporalidades, incorpora (no sentido de inscrição no corpo) sangue e sexo.

Aos poucos, ele passa a engendrar não apenas um retorno da morte para buscar os vivos; não apenas um cadáver possuído, reanimado, que, em putrefação, volta para contaminar seus parentes – com o tempo, o vampiro assume um lugar intersticial e torna-se uma espécie de resistência, um guardião não da morte mas da vida, o soberano das passagens.

Trata-se de uma invasão: presença da morte no mundo dos vivos. Se os jogos de oposições, fundadores da modernidade, apresentavam como projeto a polarização de campos, fundaram também o que podemos chamar de *topologias do estranho*, ou seja, lugares nos quais os opostos se encontram e compartilham, por assim dizer, o mesmo corpo. São os lugares, como Michel Foucault escreve no prefácio do livro *As Palavras e as Coisas*, que abalam

> [ ] todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a pululação dos seres, fazendo vacilar e inquietando por longo tempo a nossa prática

milenária do Mesmo e do Outro.(FOUCAULT, 2005, p. 47).

Mudam-se os tempos, as crenças, os saberes, os desejos, os corpos, os costumes, os hábitos – e o vampiro (sempre) retorna.

§

O vampiro é uma criatura intersticial. Habita as passagens, os entre-lugares; domina as interseções entre esferas que não deveriam se misturar. Do surgimento da literatura gótica, na metade do século XVIII, às ficções seriadas do século XXI, diversas formas de vampiros aparecem, povoando o imaginário ocidental com fantasias ligadas à morte, ao erotismo, ao sangue, à juventude eterna e à imortalidade.

Simbolicamente, morrer é uma passagem. Na mitologia grega, o barqueiro Caronte conduzia as almas dos mortos através das águas fantasmáticas do Rio Éstige/Aqueronte – não sem cobrar duas Dracmas, que deveriam ser colocadas sobre os olhos do cadáver. Na tradição judaico-cristã, a imagem da Morte assume o peso e densidade de um esqueleto descarnado, não raramente representado por uma figura feminina, que surge no momento da "passagem". A literatura de terror e horror do século XIX, por sua vez, elege a figura do vampiro como o soberano das passagens.

O principal objetivo dessa pesquisa é mapear as diferentes funções e os estranhos rostos que o vampiro assume durante sua obscura jornada do cemitério para o cinema/televisão. É sintomático que uma sociedade obcecada com finitude, juventude e sexo deposite no vampiro potentes imagens de representação, tornando-o um dos personagens mais revisitados nos produtos culturais de massa. Trata-se de uma radical fantasia de alteridade que conjuga, em suas múltiplas monstruosidades, nossas fantasias mais íntimas e caras.

A pesquisa foi dividida em três capítulos, na tentativa de traçar não todos, mas *um* dos trajetos percorridos pelo vampiro moderno e suas relações fantasmáticas com o surgimento de novas tecnologias de produção de imagens e práticas que, lentamente, moldaram nossa experiência de corpo e, consequentemente, nossos monstros. De acordo com McLuhan, somos determinados pelas tecnologias que nos cercam.

No primeiro capítulo, **Nessas noites retornam os mortos: a genealogia do vampiro literário**, investigamos, a partir dos trabalhos de Stefan Andriopoulos, Jonathan Crary,

Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Fred Botting, o surgimento da literatura gótica em paralelo aos espetáculos de fantasmagoria do século XVIII. No decorrer do século das luzes perigosas sombras do passado se intensificaram, e coube ao imaginário ocidental dar conta dos fantasmas que o Iluminismo, inconsequentemente, produziu.

As fantasias góticas do século XVIII engendram deliciosas relações com o retorno da morte, o excesso de paixões e aparições fantasmagóricas. Os primeiros vampiros literários, *proto-vampiros*, surgem na barroca imaginação romântica, nas baladas góticas de Ossenfelder (1748), Bürger (1774) e Goethe (1797); ainda alinhados ao fantasma e ao cadáver animado, esses primeiros vampiros funcionam como espectros dos vampiros que surgirão no século seguinte. O objetivo, nesse primeiro capítulo, é preparar o terreno para o vampiro porvir, objeto de análise do segundo capítulo, **Passagens de Drácula**.

Dialogando essencial e radicalmente com Walter Benjamin, as teses sobre a Modernidade e comentadores (principalmente Susan Buck-Morss), esse capítulo analisa, em um primeiro momento, a mudança operada no vampiro na passagem do século XVIII para o XIX; como esse monstro é, a partir desse recorte, moderno em sua essência e adquire materialidade e fisicalidade em um século que, dentre outras coisas, testemunhou profundas e significativas mudanças em diversas áreas da experiência humana. Das concepções do corpo, das noções de visão e produção de subjetividade, à descoberta do Raio X, invenção da fotografia, do cinema, da luz elétrica, o século XIX adquire o peso de um crucial momento na reconfiguração da História. É durante esse período que o vampiro migra, definitivamente, do cemitério para as grandes metrópoles modernas e, posteriormente, para o cinema. *Drácula*, de Bram Stoker, serve como fio condutor. Publicado em 1897, a novela epistolar realiza dois movimentos: encerra o século XIX e inaugura o XX. É no cinema que o vampiro encontra seu destino final. Em 1922, o Expressionismo Alemão, através de F. W. Murnau, realiza uma das mais importantes adaptações de *Drácula* para a *silver screen*, *Nosferatu,* resgatando também uma certa tradição alemã de representar o vampiro. A partir dessas duas obras e mídias, é objetivo desse capítulo demonstrar como o vampiro funciona no imaginário moderno enquanto senhor das passagens. Para tal empreendimento nos serão caras as noções benjaminianas de fantasmagoria, passagem, aura, todo o movimento moderno de desintegração, reconstrução e retornos assombrados.

O terceiro e último capítulo dessa pesquisa, **O Crepúsculo dos Vampiros** é, em primeiro lugar, uma alusão ao livro do filósofo romeno Slavoj Zizek *Bem-vindo ao Deserto do Real*; em segundo lugar, é uma referência não apenas à saga de recentes filmes que

descaracterizaram por completo o monstro, como também aponta para o declinar do mito no século XXI. Jonathan Crary, Jean Baudrillard, Zizek e outros pensadores contemporâneos servem como instrumentalização teórica para pensarmos a transição do vampiro do final do século XX para o início do XXI, resgatando aqui as crises produzidas em períodos de intensas mudanças: crises estéticas; crises de representação e experiência do corpo; crises abertas pela emergência de novas tecnologias de produção de imagem. Estaríamos vivendo um período no qual surge um "vampiro sem vampiro"? A contração e subtração da monstruosidade no contemporâneo, a assepsia e superficialidade das imagens do corpo, o excesso de violência e erotização na produção de novas subjetividades produzem representações esvaziadas, deslocadas de um antigo eixo, buscando novos lugares. As seguintes narrativas audiovisuais são adotadas como textos críticos: *Fome de Viver (1983), Buffy (1997 – 2003), True Blood (2008 – 2014), Crepúsculo (2008 – 2013), Deixe Ela Entrar (2012)* e o recente *Only Lovers Left Alive/Amantes Eternos (2014)*.

Através desses dois momentos na experiência ocidental (Modernidade e Contemporaneidade), tentamos desenhar um mapa simbólico do sangue na mitologia vampírica, seguindo o monstro em sua tradição mais forte e potente: suas aparições nos produtos culturais de língua inglesa, principalmente Inglaterra e Estados Unidos. Como intensos e importantes disseminadores de cultura popular, os dois países apresentam produções significativas e relevantes sobre o tema; produções que alcançaram leitores e espectadores em âmbito planetário.

Por uma metodologia benjaminiana

Para realizar a pesquisa e as observações sobre as representações do vampiro em diferentes épocas e produzir as costuras entre essas narrativas, a principal metodologia adotada foi o que Beatriz Sarlo chama, no ensaio *A oficina da escritura*, de "método de Benjamin", que vem a ser

> [ ] como a estratégia surrealista, uma aproximação entre dois registros que, em separado, cada um em si mesmo, perderam sua verdade, mas cuja contraposição institui um sentido [...] Trata-se da superposição de duas temporalidades: "A verdade histórica se gera na imagem dialética pelo contato entre 'o agora de sua

> cognoscibilidade' e momentos ou conjunturas específicos do passado" (SARLO, pág 36, 1993).

O vampiro funciona como uma fina e translúcida película aplicada sobre o desenvolver da História. Buscamos os possíveis encaixes, os momentos nos quais essas sobreposições produzem novos sentidos e investem o mito e suas representações de novos significados. O cerzir desse trabalho foi realizado com diversos fios que, em diálogos, costuraram o tecido sobre o qual o vampiro projeta sua terrível sombra: Michel Foucault, Walter Benjamin, Slavoj Zizek, Gilles Deleuze, Jonathan Crary, entre outros, emprestam suas fortes linhas para esse empreendimento.

A metodologia empregada na análise das imagens dos vampiros e do vampiro enquanto imagem é inspirada no primoroso trabalho de José Bragança de Miranda, *Corpo e imagem*. Para o autor, a imagem é separação (BRAGANÇA, 2008). Para essa pesquisa, o vampiro é, simultaneamente, separação e mistura, uma vez que não é possível separar sem que antes tenha existido um estado misto.

Convidamos o leitor, então, a entrar em um mundo de longas noites, angustiantes visões e litros de sangue bebidos: sigamos o vampiro e suas mordidas através das escuridões dos tempos.

1 Nessas noites retornam os mortos: a genealogia do vampiro literário

Dos fantasmas soa a fúnebre hora,
Só agora ela torna-se langue.
Ávida sorve a pálida boca
Sôfrega o vinho tinto qual sangue:
Mas de trigo o pão,
Que o gentil em vão,
Lhe oferece, ela sequer o tange.
Johann Wolfgang von Goethe, *A Noiva de Corinto*

Os séculos passados, estranhos e complexos aglomerados de datas, personagens, acontecimentos, lugares e construções, são delicados mapas que se revelam para nossos olhares em um eterno, lento e perverso *strip-tease*. Novas constelações se iluminam de acordo com a maneira como observamos esses mapas, incessantemente cruzados e recruzados pelas inesgotáveis canetas vermelhas do pensamento. Aqui e ali, novos corpos se formam; antigos castelos desabam sob a fúria silenciosa do tempo e novos são erguidos; Impérios, sistemas e estruturas caem e novas surgem e, por sua vez, caem. Sobre a superfície sépia e rugosa dos mapas, quase dérmica, percebemos pequenos furos avermelhados, paralelos, como pequenas perfurações de agulhas. Se, por alguma insistência do destino, observássemos essas marcas com mais atenção, veríamos que são, na verdade, perfurações causadas por afiados dentes e que estão presentes há muito tempo; veríamos que a pele da história está marcada por diversas mordidas que não cansam de sangrar e jamais cicatrizam. Tudo morre, menos os homens e seus vampiros.

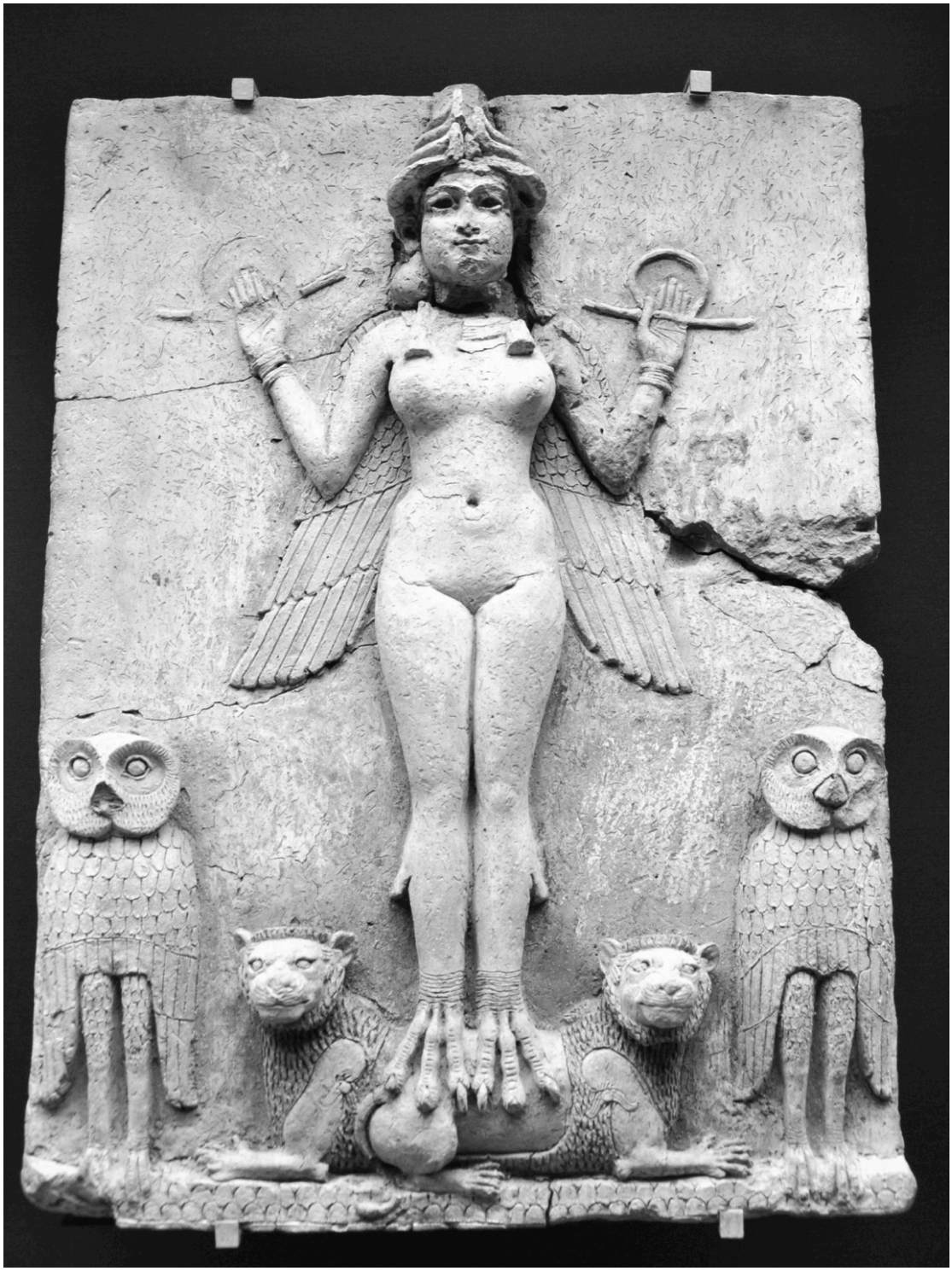
Há diversos lugares e momentos por onde se iniciar uma pesquisa sobre vampiros. Das mitologias gregas e egípcias à Idade Média, dos simbolismos cristãos às profanações diabólicas, a História está repleta de criaturas sobrenaturais que se alimentam de sangue humano e roubam, acobertadas pela escuridão da Noite, a vitalidade dos vivos – vitalidade essa que pode estar na 'alma' ou no sangue. Para listar algumas dessas criaturas vampíricas, seguindo a estrutura de Jorge Luis Borges (1967) em seu livro dos seres imaginários[3]: Lâmias, Súcubus, Íncubus, Lilith e até mesmo um demônio chinês, Jiangshi, que aparece durante a noite, em vestes oficiais da dinastia Qing; entrariam, nesse estranho catálogo, também os apóstolos que beberam o "sangue de Cristo" na esperança de uma vida eterna, e entraria, seguindo essa linha de raciocínio, o próprio Cristo? Figuras históricas aparecem, como a condessa húngara Elizabeth Báthory, também conhecida como a Condessa de Sangue, acusada de assassinar enorme quantidade de crianças para beber e banhar-se no sangue de suas vítimas, com a intenção de manter-se jovem e imortal. Julgada culpada, Elizabeth Báthory foi, então, emparedada em seu próprio quarto; o muro que a separou para sempre do

[3] Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero publicam, em 1967, *O Livro dos Seres Imaginários*. No prólogo, Borges e Guerrero escrevem que o título do livro justificaria a inclusão do príncipe Hamlet, do ponto, da linha, da superfície etc. Nesse sentido, convoco à essa lista de seres imaginários o vampiro, que não aparece na breve catalogação borgiana. No entanto, o escritor argentino insere as Lâmias e Lilith. Borges aponta que, durante a Idade Média, a influência da palavra *layil*, que em hebraico equivale a "noite", transformou o significado do mito de Lilith, associando-a a uma presença noturna. Tanto as Lâmias quanto a própria Lilith, no desenrolar da história dos vampiros, acabam associadas às noturnas criaturas que se alimentam de sangue.

mundo permitia apenas ventilação e a passagem de comida. Após três anos, ela foi encontrada morta, em 1614. As interseções entre figuras históricas (nobres, guerreiros, príncipes e condessas) e um imaginário inflamado e encantado produziu narrativas interessantes sobre a possibilidade real de vampiros.



1. Elizabeth Bàthory, 1893, pelo pintor expressionista húngaro Istvan Csok. Na imagem, podemos observar as vítimas da suposta ‘Condessa do Sangue’, nuas, sendo oferecidas forçosamente a Elizabeth.



2. Relevo de um painel babilônico (1800 – 1750 AC); a figura é, comumente, identificada como Lilith. Lilith, de acordo com a mitologia judaico-cristã, teria sido a primeira mulher que, recusando-se a obedecer seu Criador, foi amaldiçoada e expulsa do Paraíso.

O sangue, como líquido simbólico, encantado, circula nas esferas que agenciam realidade e imaginário. Investido de poderes mágicos, aparece como o elixir que rejuvenesce e retarda a morte, ou seja, possui a capacidade de conter e deter o tempo. É no fluxo violento e vermelho do sangue que o Homem deposita seus medos: perder sangue é perder vida. A mulher aparece como o corpo capaz de conter, administrar e controlar, através do sangue, as esferas da vida e da morte.

A literatura e o cinema não se cansam de explorar essas relações, cruzando mitologias e contemporaneidades, revisitando o vampiro e suas adjacências, fixando no imaginário popular as relações hoje inextrincáveis entre sague, vida eterna, finitude e sexualidade. Para citar alguns títulos: *Le Manoir du Diable* (Georges Méliès, 1896), *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), *Martin* (George Romero, 1976), *Salem's Lot* (Tobe Hooper, 1979), *Fome de Viver* (Tony Scott, 1983), *Garotos Perdidos* (Joel Schumacher, 1987), *Inocente Mordida* (John Landis, 1992), *Cronos* (Guilermo del Toro, 1993), *Um Drink no Inferno*[4] (Robert Rodriguez, 1996), *Deixa Ela Entrar* (Tomas Alfredson, 2008), *Amantes Eternos* (Jim Jarmusch, 2014), entre tantos outros filmes, livros e contos que agenciam relações vampíricas de parasitismo ao imaginário de terror e horror, ampliando o espectro do que pode ser considerado vampírico ou vampirismo. Relações nas quais um ser, geralmente sobrenatural, suga/rouba a força vital de outro, invariavelmente humano, são relações vampíricas; esse 'roubo' permite, assim, a sobrevivência 'quase eterna' do vampiro. Trata-se, mesmo no caso explícito do sangue, de uma troca simbólica baseada na ideia de que 'sangue é vida'.

São inúmeros agenciamentos possíveis: luminosas linhas invisíveis ligam distintos personagens que incorporam morte, sangue, erotismo, fantasmagorias, imagens... A estética do sangue, no imaginário ocidental, assume um lugar de rede/dispositivo sobre a qual essas fantasias se estruturam e se desenvolvem; é sobre essa rede sanguínea que inscrevemos nosso emergente monstro.

Ao abandonar, temporariamente, as mitologias clássicas e os possíveis paralelismos com a mitologia judaico-cristã, nos ocuparemos de um outro vampiro, um vampiro que é convocado do folclore para o cenário da Modernidade setecentista. A esse primeiro vampiro chamaremos de *proto-vampiro*, uma imagem em surgimento, espectro translúcido e insubstancial que deseja, em sua essência, um corpo no qual possa se inscrever, se instalar, usar e se multiplicar.

[4] Roteiro escrito por Quentin Tarantino.

Nesse primeiro capítulo, discutiremos a emergência do campo discursivo que torna possível o vampiro literário. Na primeira parte, nos ocuparemos do Iluminismo enquanto um regime que, entre outras cisões, divide o imaginário ocidental entre ficção/fantasia *versus* real/realidade, e altera as noções de Bem e Mal, forçando uma migração simbólica: um mundo que até pouco tempo era real e possível (o mundo da Idade Média, supersticioso, místico), torna-se fantasia e ficção na Literatura Gótica.

Em um segundo momento, analisaremos o surgimento de duas tecnologias de produção de imagens no século XVIII. A partir de Jonathan Crary (2012) e Stefan Andriopoulos (2014), observamos como a câmara escura e a lanterna mágica constituem campos discursivos opostos: a câmara escura como lugar epistemológico da realidade, e os espetáculos produzidos pela lanterna mágica como arquiteturas da fantasia e do medo.

Estabelecido esse cenário, analisaremos, finalmente, o surgimento dos três principais vampiros literários do século XVIII: *O Vampiro* de Heinrich August Ossenfelder (1748), o poema *Lenore*, de Gottfried August Bürger (1774) e, finalmente, *A Noiva de Corinto*, de Johann Wolfgang Goethe (1797). Esses *proto-vampiros* setecentistas incorporam o outro lado do imaginário "iluminado" da Europa ocidental do século XVIII e pontuam uma ferida narcísica no seio do Iluminismo: sua incapacidade de erradicar a fantasia e o excesso do imaginário. Como apontou Arnaud Maillet, (2014) o imaginário gótico não é oposto ao Iluminismo, o imaginário gótico foi produzido pelo e através das noções iluministas.

1.1 O Iluminismo e a metafísica do Mal

Iniciamos nossa jornada durante o século XVIII, em um momento no qual uma parcela do mundo ocidental decide abandonar as antigas estruturas encantadas da Idade Média e apostar na razão, na ciência e na 'iluminação' como mecanismos e afetos para novas experiências possíveis nos campos social, econômico, da medicina, da religião etc. A essa aposta e a este projeto deu-se o nome de *Iluminismo*.

Susan Neiman (2005), em *O Mal no Pensamento Moderno*, toma como topologia genealógica do debate moderno acerca do Mal o Iluminismo. Neiman situa o terremoto de Lisboa, 1755, como um acontecimento que marca o início da Modernidade. A monumentalidade trágica e dramática do evento abalou as mentes intelectuais da Europa e, por conseguinte, o Mal tornou-se uma questão para os pensadores da época. O Mal enquanto evento, enquanto tragédia em escala global; o Mal como resultado de uma ação divina e

incontrolável; potência destruidora da natureza. As rupturas que esse evento provoca não são meramente simbólicas ou estruturais. Ao dispor no mesmo campo o Iluminismo e o terremoto, a autora concorda com Michel Foucault e escreve:

> Se o Iluminismo é a coragem de pensar pela própria cabeça, é também a coragem de assumir responsabilidade pelo mundo para o qual se é atirado. [...] As concepções modernas de mal foram desenvolvidas para deixar de culpar Deus pelo estado do mundo e para tomarmos nós mesmos essa responsabilidade. [...] Assim, as ondas de choque intelectuais geradas por Lisboa, quando detectadas, são vistas como as dores de parto de uma época triste, mas mais sensata, que aprendeu a viver por si (NEIMAN, 2005, pág. 18 e 19).

A tomada de consciência do Iluminismo e o investimento racional nas relações sujeito-mundo produziram novos campos de atuação e desestabilizaram os antigos. O Mal, aos poucos, perde a aderência que o mantinha intimamente ligado a um perverso Deus e passa a se agenciar aos homens, ao humano como possível e passível agente e causador; esses novos agenciamentos implicam em uma "tomada de consciência". Esse ponto de vista, como escreve Neiman (2005),

> [ ] é histórico, porque nada é mais fácil do que formular o problema no mal em termos não deístas. Podemos constatá-lo, por exemplo, fazendo o contraponto com Hegel: não só o real não é idêntico ao racional, como além disso nem sequer estão relacionados. (...) De cada vez que emitimos o juízo <<isto não deveria ter acontecido>> estamos a escolher um caminho que leva diretamente ao problema do mal. (...) Pode-se dizer que é o ponto em que a ética, a metafísica, a epistemologia e a estética se encontram, colidem, e dão as mãos (NEIMAN, 2005, p. 19).

O Mal como ponto de convergência, enquanto problemática filosófica e intelectual no século do Iluminismo, abrirá espaço para o surgimento de outras figuras dialéticas, imagens que incorporam as dicotomias de uma época de separações, quebras e rupturas: fantasmas, demônios e todo um variado cardápio de monstruosidades aparecem para dar conta do Mal no imaginário moderno. A noção de que real e racional não se relacionam também é importante para ilustrar como o Iluminismo produz essas relações: o racional (a razão) passa a ser um afeto que encaminha o sujeito para uma percepção menos fantasiosa do real.

A instabilidade da noção de Mal se dá porque a violência do terremoto de Lisboa, de acordo com Neiman, desencadeia um processo de desconfiança da noção de Bem. O Bem é algo mais ou menos fixo, permanente, seguro; o Mal é uma espécie de resposta, de reação a esse Bem, ou seja, pode ser definido como um conjunto de pensamentos e ações que não se encaixam na moldura do Bem e vazam, escapam... esse conjunto, fluído, viscoso, possui a

estranha capacidade de aderência, de contaminar, corromper, destruir. O Bem, na figura de um Deus paternalista e impiedoso, é inalcançável; o Mal pode ser produzido, artificializado, e cria efeitos imediatos, visíveis e mensuráveis. Esses conceitos, cambiáveis e flexíveis, afetam as produções do imaginário de cada época.

A delicada relação de um possível equilíbrio entre as potencias do Bem e do Mal pode ser observada na extensa investigação que Umberto Eco (2007) realiza acerca da feiura. Sob muitos aspectos, o Mal, a feiura e a deformidade participam de um cruel campo semântico. No segundo capítulo do livro *A história da feiura*, Eco coloca a seguinte questão:

> Para uma identificação tradicional de Belo e Bom, dizer que todo o universo era belo significava dizer que também era bom – e vice-versa. Como conciliar esta persuasão *pancalista*[5] com o fato evidente de que existem no universo o Mal e a deformidade? (ECO, 2007, p. 44)

Eco evoca, então, a solução que Santo Agostinho (séc. IV-V) dá à problemática da existência do feio e do Mal em um universo 'perfeito': o Mal, o erro, o feio, as corrupções e os danos fazem parte da ordem geral das coisas e contribuem para a organização do universo enquanto uma imagem do Bom e do belo, ou seja, uma imagem de Deus/divina. Eco (2007) escreve que, entre as justificativas para a existência do feio dentro da beleza total do universo, alguns tentarão atribuir a impressão de feiura aos nossos próprios defeitos de percepção.

Se, como aponta Neiman (2005), o terremoto de Lisboa produziu discursos, narrativas e questionamentos filosóficos acerca da natureza do Mal e desestabilizou a ideia de um universo Bom e Belo, instaurando o Mal como diferença, podemos pensar que o início da Era Moderna é marcado por uma radical cisão metafísica: a tomada de consciência e responsabilidade por esse mundo faz com que sejamos, nessa mesma medida, responsáveis por *certos tipos* de Mal; e, se eventos terrivelmente violentos acontecem, Deus não pertence puramente à categoria do Bom. Nesse sentido, a Modernidade apresenta inquietações e incômodos que tornar-se-ão, em pouco tempo, fantasmas assombrando as escuras e densas sombras do Iluminismo.

É na instabilidade desse cenário que o imaginário ocidental do século XVIII inicia uma sintomática e estranha produção literária de monstros. Os vampiros, assim como os fantasmas e demônios, fazem parte de seres fabricados a partir de uma economia do excesso.

[5] Eco aponta que *pankali*a é a beleza de todo o universo.

Cabe dizer que, no campo discursivo no qual esses seres se inscrevem, a hipérbole e o exagero funcionam como estratégias estéticas para suprir a ausência de materialidade e as fendas da não existência – tudo o que existe sem existir produz vazios que exigem preenchimento. O excesso gótico e sua dinâmica de *assemblage* – a constituição de um *objeto discursivo* que versa sobre si mesmo e exige, simultaneamente, o corpo do leitor, para que seja possível evocar as imagens (mentais) que produzirão terror e medo – constituem os principais eixos sobre os quais o outro lado do século XVIII, o lado obscuro, funciona.

1.2 *Assemblage*, agenciamentos vampíricos e Corpo sem Órgãos

Apropriamo-nos do uso de *assemblage* realizado por Jonathan Crary (2012) em *Técnicas do Observador*, e por Stefan Andriopoulos (2014) em *Aparições Espectrais*, buscando em Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) a inspiração e instrumentalização teórica para pensar duas tecnologias de produção de imagens: a câmara escura e a lanterna mágica. Crary (2012) escreve que a câmara escura é o que Deleuze e Guattari chamariam de uma *assemblage*, ou seja, um objeto que é ao mesmo tempo uma prática e um discurso; algo que se usa e sobre o qual se versa. No primeiro volume de *Mil Platôs*, no texto ***1. Introdução: Rizoma***, Deleuze e Guattari definem um livro da seguinte maneira:

> Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um agenciamento. Um livro é um tal agenciamento e, como tal, inatribuível. [...] Um livro [ ] considerado como um agenciamento, está somente em conexão com outros agenciamentos, em relação com outros corpos sem órgãos (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 11-12).

É nesse sentido que, ao traçarmos os paralelos e tangencias entre a literatura gótica e a lanterna mágica, poderemos pensar a primeira também como uma tecnologia de produção de imagens (mentais), um *agenciamento* com linhas de articulação, velocidades distintas, processos de rupturas e linhas de continuidade. A Literatura Gótica é também uma *assemblage* no sentido de um objeto que pode se relacionar com outros objetos, com outros corpos, produzindo novos e diferentes sentidos, ampliando as dimensões do agenciamento, acoplando-se a outras *assemblages*, outras máquinas, possibilitando não interpretações e sim novos processos de subjetivação que, de acordo com Deleuze (2005), trata-se de uma

produção de modos de existência. Essa produção de modos de existência encontra um de seus lugares possíveis nas máquinas desejantes:

> Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-orgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina que produz leite, e a boca, uma máquina acoplada a ela. A boca do anoréxico hesita entre uma máquina de comer, uma máquina anal, uma máquina de falar, uma máquina de respirar (crise de asma). É assim que todos somos "*bricoleurs*"; como um com as suas pequenas máquinas (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 11).

A Literatura Gótica, a Lanterna Mágica e a Câmara Escura são, no sentido deleuziano, máquinas acopladas a outras máquinas, produzindo incessantemente novos sentidos: corpos que produzem fantasmas que produzem afetos...

Os conceitos apresentados em *Anti-Édipo* e *Mil Platôs* são importantes para pensarmos como a imagem do vampiro se relaciona com o imaginário de corpo, tecnologia, morte, erotismo etc. O corpo é uma máquina que produz sangue, e a boca do vampiro, por sua vez, uma máquina acoplada ao pescoço, que suga o sangue, produz um fluxo, um corte... o vampiro segmenta o corpo e o desejo.

É também na filosofia de Deleuze e Guattari que encontramos o *Corpo sem Órgãos*, conceito no qual podemos inscrever o vampiro enquanto discurso filosófico. Adotamos, nesse momento, uma definição sucinta, encontrada no volume 3 de *Mil Platôs*: O CsO [Corpo sem Órgãos] é o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (DELEUZE, GUATTARI, 2008, p.15). O vampiro enquanto CsO é uma imagem que, simultaneamente, desorganiza os limites, as passagens e as trocas entre Vida e Morte, rompe com o que pode ser dito e feito, instaura novos campos de desejos e atira-se à morte; o CsO deseja, também, a morte, como apontam Deleuze e Guattari, porque o desejo deseja também isso, a morte (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 20).

Temos nossas "sínteses conectivas": corpo, imagem, tecnologia, máquinas, morte e desejo – o vampiro é o agenciamento, o corpo que recusa o organismo e se abre, então, para novos agenciamentos. Os exemplos que os filósofos fornecem de CsO, como o corpo do drogado, do anoréxico, do esquizofrênico e do masoquista, respondem à uma certa constituição imaginária/fantasiosa do corpo do vampiro que, veementemente, recusa e rejeita a constituição do corpo orgânico. O vampiro é, por fim, esse corpo-imagem, atravessado por diversas linhas, velocidades, intensidades; é o campo imanente do desejo. Ieda Tucherman, no livro *Breve história do corpo e de seus monstros* (1999) oferece uma bela definição:

> Na perspectiva destes pensadores [Deleuze e Guattari], o sujeito problematiza-se pela diferença, na medida em que o desejo se fixa nas amarras da cultura, mas realizando um permanente movimento de questioná-las, já que na natureza não há divisões, há movimento puro.
> Dizendo de outro modo: o desejo é um processo que se dá num plano de consistência que é imanente, ou seja, sem referência externa ou transcendência (TUCHERMAN, 1999, p. 53).

Em termos de produção e agenciamento, o vampiro, ao morder e contaminar outro sujeito, amplia e expande o CsO; trata-se de uma revolta contra o organismo, produzindo infinitamente outros/novos corpos que recusam os órgãos e se reorganizam a partir de outros processos de subjetivação.

O século XVIII é, então, um período de fantasmas, excessos da imaginação, doenças associadas ao cérebro e à visão como aparatos perceptivos, e é nesse universo de patologias da ordem da imagem e dos corpos que encontramos o suporte para pensarmos as estranhas figuras espectrais produzidas por esse século.

Stefan Andriopoulos (2014) afirma que Kant (1766), em *Sonhos de um visionário*, escreve que o visionário patológico situa os produtos da sua imaginação fora de si mesmo, confundindo essas quimeras com a presença real de um espectro (ANDRIOPOULOS, 2014, p. 34). Em seguida, expõe a relação que Kant estabelece entre essa 'projeção' patológica e as tecnologias de produção de imagens:

> Assim, num trocadilho baseado na etimologia, Kant se refere a esses *Hirngespinste*, a esses "produtos da imaginação", como "fantasmas cerebrais" – *Hirngespenster* - , e explica sua emergência invocando a "ilusão de óptica" do meios de comunicação visuais (ANDRIOPOULOS, 2014, p. 34).

É a partir dessas alocações e desse mapeamento – tecnologias de produção de imagens e fantasmagorias – que, de acordo com Andriopoulos, podemos entender a Literatura Gótica como um dispositivo de produção de imagens. Não se trata, como a Lanterna Mágica e a Câmara Escura, de um dispositivo óptico e sim de um dispositivo da evocação e convocação de imagens mentais que estão em relação às imagens dos dispositivos ópticos de suas épocas.

Nesse primeiro momento, realizamos um breve mapeamento do surgimento da literatura gótica no Iluminismo. A partir desse cenário estabelecido torna-se possível entender, no final do século XVIII, o aparecimento do vampiro. Trata-se de um movimento

histórico que exige a transferência do vampiro dos cemitérios para as baladas góticas e poemas românticos, principalmente alemães. É um estranho caminho: à medida que o século XVIII exorciza as superstições e crenças do passado, o que antes pensava-se realidade torna-se ficção.

1.3 Iluminismo Gótico: das trevas às luzes às trevas novamente

O Iluminismo marca o declínio do mundo medieval. Copérnico, Galileu, Newton, Rousseau, entre outros, desencadeiam um longo processo de desencantamento da experiência ocidental. Ao situar o Iluminismo principalmente no decorrer do século XVIII, percebemos a necessidade de estabelecer, em oposição às superstições e crenças de um passado obscuro, a razão como afeto predominante na compreensão, experimentação e análise do mundo. É um período no qual os questionamentos filosóficos voltam-se para o presente, buscando uma atualidade no agora. Razão e racionalidade aparecem, nesse campo, como formas sensíveis e estéticas de lidar com o mundo – mas devemos lembrar que, de acordo com Neiman (2005), real e razão não estão nem mesmo relacionados.

Uma economia dos afetos passa a permear o século que testemunha a Revolução Francesa, Industrial e a emergência da burguesia capitalista: excessos produzem fantasmas e ilusões que velam a realidade objetiva das coisas – imagens falsas. O projeto iluminista tem como principal proposta jogar luz sobre as trevas e sombras de Idade Média, eliminando excessos imaginários.

Estamos falando de uma dicotomia entre Encantamento e Desencantamento[6]. No Mundo Encantado, os acontecimentos respondem a uma ordem mágica, divina, sobrenatural: uma natureza inexplicável, superior, rege o mundo; espíritos, assombrações, castigos divinos, maldições, superstições e outras coisas da sorte atuam sobre o corpo e alma do sujeito. Desencantar o Mundo significa explicá-lo de acordo com Leis Naturais, científicas, organizá-lo matematicamente; significa injetar razão em um *corpus* de delírios e sujeitos dados aos excessos das paixões e dos afetos. Kant (1784) aponta, com certo entusiasmo, que o Iluminismo é a emancipação da consciência humana de um estado de ignorância e erros.

A interpretação foucaultiana do texto de Kant, *O que é o Iluminismo?*, por sua vez, aponta para uma produção de diferença e ruptura: enquanto experiência, trata-se do abandono

[6] Ver Max Webber sobre o mundo desencantado, capitalismo e lógica protestante.

da relação do presente com o passado e instaura uma aposta no futuro; é a questão que Foucault identifica:

> A questão que parece surgir pela primeira vez neste texto de Kant, é a questão do presente, a questão da atualidade: o que é que acontece hoje? O que acontece agora? E o que é esse "agora" no interior do qual estamos, uns e outros, e que define o momento onde escrevo? (FOUCAULT, 1984, p. 01)

Pensar o presente como o lugar histórico possível de produção de diferença e estabelecer as relações entre o 'agora' e o 'atual' são investimentos que Foucault (1984) realiza sobre o texto de Kant (1784). De acordo com Ieda Tucherman (1999), Foucault privilegia, em sua releitura do texto de Kant,

> (...) um novo sentido histórico para o presente, o que deixa de ser uma evidência e passa a poder ser pensado como uma diferença na história e como o movimento desta própria diferença, já que o próprio do presente é o contínuo deixar de ser (TUCHERMAN, 1999, p. 71).

O *Aufklärung* é, também e dessa maneira, um movimento duplo no presente: simultaneamente, *exige e é* uma saída. Trata-se de uma passagem, um campo de transição de um modelo para outro; como situação, como evento, é um *entre-lugar*, um campo de batalha no qual novas e antigas forças entram em choque e tensão.

É nessa passagem, nesse lugar transicional (incerto, fervilhante), que o devir do vampiro começa a aparecer, ainda como um espectro informe. Gilles Deleuze (2007), em *Lógica do Sentido*, oferece a seguinte definição do conceito 'devir', com a qual trabalharemos no decorrer dessa pesquisa:

> Tal é a simultaneidade de um devir cuja propriedade é furtar-se ao presente. Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro. Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo (DELEUZE, 2007, p. 01).

Se o presente é a constante produção de um "deixar de ser", tal qual o devir que "furta-se ao presente", surgem novos campos de experiências estéticas possíveis, que driblam a fixidez do tempo. Nesses campos espectrais do imaginário, abertos a partir das rupturas simbólicas e efetivas provocadas pelo *Aufklärung*, nasce a literatura gótica e o investimento no resgate de um mundo abandonado. É na fértil escuridão fictícia da literatura gótica que

surgirá, como veremos adiante, um mundo de noite eterna que dará luz ao vampiro literário – das luzes surge o monstro da noite.

1.4 Horace Walpole e a invenção do romance gótico

Em tempos de clara racionalidade, espectrais fantasias obscurantistas aparecem nos recônditos becos do Ocidente, principalmente na França, Alemanha e Inglaterra.

Se o presente rompe com o passado, cancelando as trocas simbólicas de temporalidades, cabe às fantasias góticas reativar, no presente, as forças desse passado através da ficção. A Idade das Trevas e seus demônios, castelos assombrados, masmorras, igrejas, cemitérios, torres, jogos de sombras, fantasmas hiperbólicos... todo esse conjunto simbólico de imagens que constituiu o arcabouço de um longo e tenebroso período da História, migra para a literatura e realiza o movimento sintomático das coisas e criaturas que são abandonadas e desacreditadas: abandonam o real, a espessura, o tempo histórico, e tornam-se imagens, discursos não-mortos, *desmortos*,[7] vagando através das noites dos tempos.

É no surgimento da literatura gótica, na segunda metade do século XVIII, que podemos observar como os agenciamentos entre um 'mundo deixado para trás' e a atualidade radical e racional do presente iluminista se estruturam.

A literatura gótica surge no embate entre a razão e paixões desmedidas; aparece como uma fantasia de resgate, trazendo para o âmbito ficcional um mundo desintegrado. A operação desse retorno se dá através da chave do *excesso*, que se torna crucial para compreendermos o *pathos* desse novo gênero literário. Fred Botting (1996) escreve:

> Gótico significa uma escrita de excesso. Aparece na terrível obscuridade que assombrava a racionalidade e moralidade do século XVIII. Faz sombra sobre os desesperados êxtases do idealismo e individualismo Românticos e sobre as inquietantes dualidades do realismo e decadentismo vitoriano (BOTTING, 1996, pág. 01).[8]

A dimensão do *excesso* perpassa quase toda a produção gótica do século XVIII e XIX como uma terrível e monstruosa economia desmedida e não harmônica[9]: pedaços gigantes de corpos caem do céu, monstros costurados a partir de diversos cadáveres, excesso de paixão e

[7] Erick Felinto utiliza essa palavra no artigo *He had no reflection: vampiro, percepção e as imagens técnicas*, publicado na revista Alceu, consulta online em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Felinto.pdf
[8] No original:
[9] Essa mesma desmesura econômica será regulada, em Adam Smith, por uma "mão invisível" – de acordo com Stefan Andriopulos.

sensibilidade produzem percepções ilusórias e irreais do mundo... a lista seria extensa, permitindo ainda a inclusão de fantasmas, demônios, vampiros, freiras sanguinárias e até mesmo crocodilos que saem de uma mesa de madeira pra assombrar os moradores de uma casa e um papel de parede amarelo[10]...

Situar a literatura gótica em oposição ao iluminismo significa dizer que o próprio texto é, em si, discurso do excesso, corpo monstruoso em exagero – "excesso" não apenas no sentido de sobras, resíduos assimilados, colados e 're-significados'; o excesso gótico opera exatamente no campo de uma acumulação de temporalidades, imagens, arquiteturas, narrativas, discursos, ações e afetos. Excesso também como exagero dentro de uma época de contenção; transgressão em uma ideologia repressora; a literatura gótica e a lanterna mágica (enquanto um objeto epistemológico) realizam movimentos tautológicos e versam no mesmo campo, uma provocando imagens e a outra produzindo imagens, respectivamente. Enquanto tecnologia de *re-apresentar*[11], ou seja, tornar presente novamente, a literatura gótica possui uma função mais do que simbólica. Como Grumbretch (2004) escreve em *Produção de Presença*,

> (...)a presentificação de mundos passados – isso é, técnicas que produzem a impressão (ou, melhor, a ilusão) que mundos do passado podem tornar-se tangíveis novamente – é uma atividade sem nenhum poder explanatório em relação aos valores relativos de diferentes formas de experiência estética (GUMBRETCH, 2004 p. 94/95).

O movimento das *gothic novels* reintroduz, a partir de outra operação, o passado no presente e, dessa maneira, produz novas e outras formas de experiências estéticas que convocam o passado a reaparecer no agora, ou seja, cabe na fórmula de Gumbretch (2004) e dá ao leitor a impressão da tangibilidade e inteligibilidade de um mundo passado. Ao convocar fragmentos desse universo em constante desaparecimento, a literatura gótica exige que o leitor torne esse mundo presente novamente – e presente aqui no sentido duplo de atual e presença. E, como todas as coisas que retornam da morte, são imagens inquietantes, anacrônicas e deslocadas, perturbadoras.

As narrativas góticas do século XVIII operam antíteses em estranhas interdependências, em jogos de oposições caros à experiência moderna. Botting explica:

---

[10] O conto 'O Papel de Parede Amarelo' foi publicado, pela primeira vez, em 1891, e é de autoria da escritora norte-americana Charlotte Perkins Gilman; esse conto é lido, muitas vezes, sob luzes psicanalíticas, considerando a histeria como mecanismo que desencadeia os eventos sobrenaturais. Esse tipo de análise acontece também sobre a pequena novela de Henry James, A Volta do Parafuso, de 1895.

[11] Gumbrecht, *Production of presence*, p. 94/95.

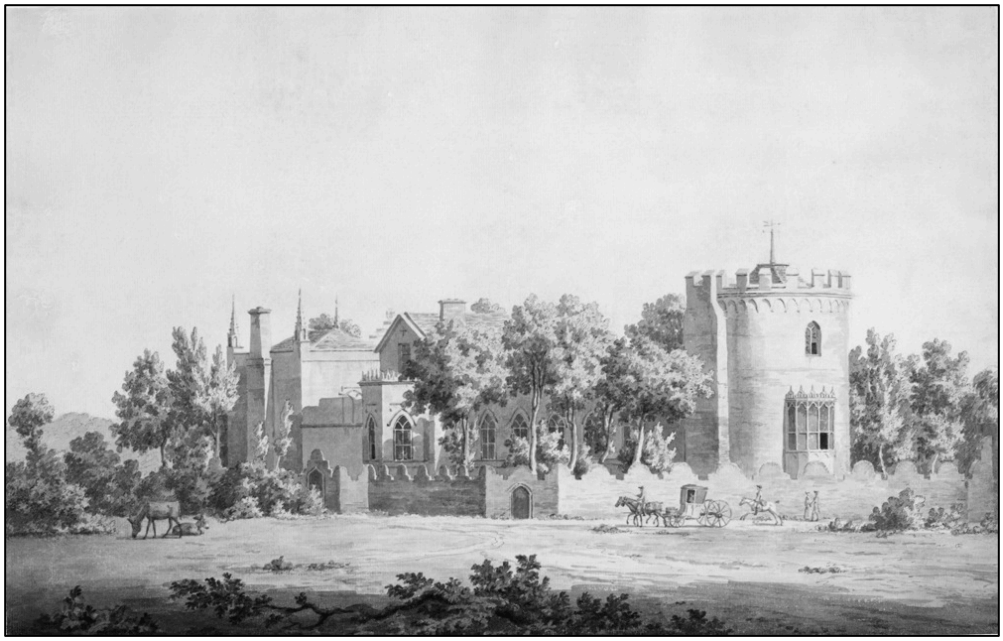
> O bem depende do mal, a luz da escuridão, razão da irracionalidade, para que os limites possam ser definidos. Esse jogo significa que o Gótico não é uma inscrição nem da escuridão nem da luz, não é uma delineação nem da razão e da moralidade e nem da superstição e corrupção, nem bom nem mal, e sim tudo ao mesmo tempo (BOTTING, 1996, pág. 09).[12]

Esses jogos de oposições, no literário corpo gótico, funcionam como campo de tensões e forças que competem constantemente. No centro dessa batalha, o sujeito dividido e fragmentado do século XVIII. A literatura gótica produz narrativas e personagens que existem no limiar da experiência, personagens intersticiais que transitam em mundos onde nada é o que parece ser, ou seja, mundos nos quais a percepção é sempre desafiada e ameaçada por impressões externas e/ou internas. Andriopoulos (2014) aponta para as imaginações afetadas que tomam impressões do espírito no mundo como real como reais aparições fantasmagóricas.

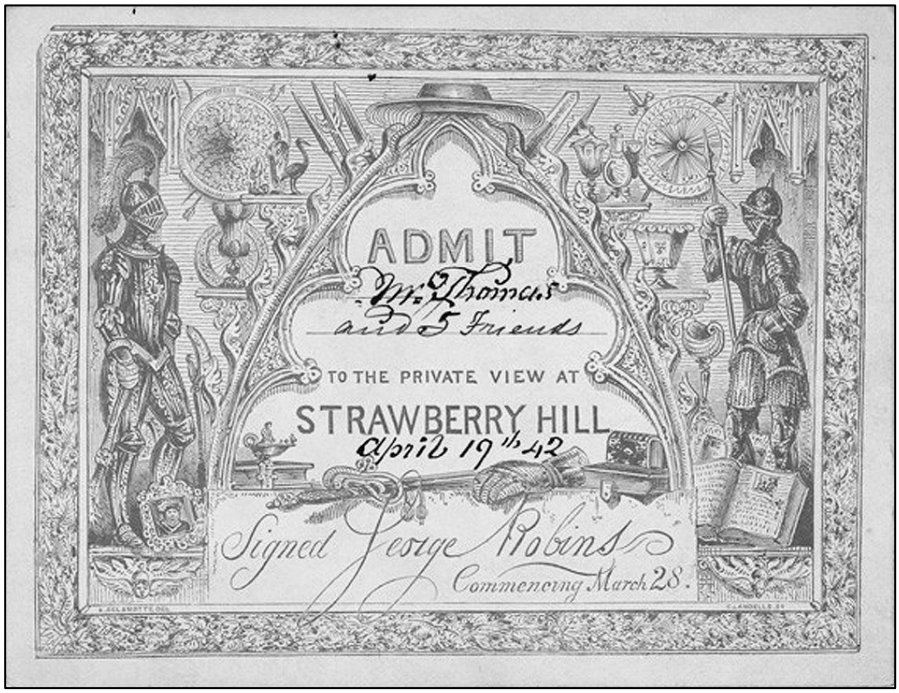
A literatura gótica é o lado obscuro da racionalidade iluminista. O excesso e a transgressão dos limites do corpo, do mundo físico e da sexualidade constituem a tônica desse novo discurso.

Na metade do século XVIII, Horace Walpole, um nobre inglês, transformou sua residência em uma vila Gótica e fez reemergir, na Inglaterra, um mundo do qual só restavam ruínas. Essa reinserção de temporalidades estranhas no presente nubla a investigação de um "atual", desviando a pergunta de Kant (1784) acerca da atualidade no presente e desenhando novos vetores sobre o mapa da Modernidade. Kant, por sua vez, de acordo com Andriopoulos, irá criticar a leitura excessiva de "*ghost stories*", alegando que esse tipo de literatura/leitura torna o sujeito iluminado suscetível à aparições.[13] Talvez a literatura gótica apresente uma nova/outra questão: como o passado ressurge na atualidade do presente?

[12] No original:
[13] Em *Ghostly Apparitions*, Stefan Andriopoulos realiza um acurado balanço acerca dessas críticas e da relação de Kant com a literatura gótica e as *ghost stories*.



3. Ilustração da residência de Walpole, 176-, modificada para se assemelhar aos castelos góticos medievais.



4. Ticket de admissão para a residência de Walpole, em Londres, 1742. Gótico, prazer estético e capitalismo.

Ao produzir uma fissura simbólica na lisa superfície do Iluminismo, a literatura gótica possibilita o trânsito entre mundos antes estruturalmente separados. Fantasmas e cadáveres reanimados começam a aparecer, saindo de suas prisões, perambulando e avançando através das "monótonas noites da burguesia vitoriana" (FOUCAULT, 2009, p. 09). Esses monstros, muito específicos em seus discursos e possíveis metáforas, surgem no decorrer do que Michel Foucault chamará de Idade da Repressão:

> Esse discurso sobre a repressão moderna do sexo se sustenta. Sem dúvida porque é fácil de ser dominado. Uma grave caução histórica e política o protege; pondo a origem da Idade da Repressão no século XVII, após centenas de anos de arejamento e de expressão livre, faz-se com que coincida com o desenvolvimento do capitalismo: ela faria parte da ordem burguês (FOUCAULT, 2009, p. 11-12).

Fantasmas e vampiros literários participam de um imaginário burguês e capitalista que projeta, através de espectros perversos, as repressões impressas sobre o corpo. Esses '*revenants*' do século XVIII erguem ósseas mãos para fora dos túmulos e evocam o profético verso que Shakespeare (1603) sopra através da trágica voz de Hamlet: Há mais coisas entre o céu e a terra, Horácio, do que sonha a nossa vã filosofia.

É no redemoinho de uma época cujo projeto era afastar as sendas assombradas da Idade Média que Walpole publica, em 1765, *O Castelo de Otranto*, provavelmente o primeiro romance gótico da História[14]. A narrativa se passa em 1500 e trata, resumidamente, da convergência de três estruturas bem conhecidas dos romances e contos medievais: um castelo, uma profecia e uma maldição. Logo no início do romance, o filho do dono do castelo é esmagado por um capacete gigante que cai do céu. Walpole (1765) escreve sobre um mundo encantado e violento, que não pede licença para acontecer. O autor funde, na verdade, dois tipos de narrativa: uma mágica e sobrenatural, anterior ao século XVIII, e a forma realista emergente, situando, assim, no mesmo campo discursivo, personagens e lugares reais/realistas às voltas com acontecimentos sobrenaturais e inexplicáveis. Ele conta que a narrativa surgiu em um sonho do qual a única coisa que ele se recorda era estar em um antigo castelo e, no alto de uma escadaria, se deparar com uma gigante mão em uma armadura.

> Chocado com esses sons lamentáveis e sem saber o que estava temendo, ele avançou com pressa – mas que visão para os olhos de um pai! – e viu seu filho despedaçado e

[14] Noel Carroll, Fred Botting, Stefan Andriopoulos, entre outros, concordam que *O Castelo de Otranto* tenha sido o primeiro romance gótico a ser publicado e, com isso, inaugurado um novo gênero literário que dará origem, por sua vez, aos romances de terror e horror.

> quase soterrado por um enorme capacete, cem vezes mais que qualquer elmo fabricado por um ser humano, e coberto por uma proporcional quantidade de penas negras. O horror do espetáculo, a ignorância de todos sobre como esse infortúnio havia acontecido e, sobretudo, o extraordinário fenômeno diante dele, tiraram a fala do Príncipe (WALPOLE, 1765).[15]

Nessa passagem, do início do romance, podemos observar a dimensão do excesso desproporcional do capacete, o espetáculo de horror ao qual Manfredo e os serventes assistem, sem reação, a violência do discurso e a destruição física do corpo humano diante das ações sobrenaturais.

Julio França (2010) [16] atenta para duas questões presentes no romance e propositalmente pensadas pelo autor. A primeira é a recuperação desse mundo encantado. França cita Walpole: "Milagres, visões, adivinhações, sonhos e outros eventos sobrenaturais foram banidos atualmente até mesmo dos romances" (WALPOLE, 1996).

Esse banimento com ecos platônicos indica os anseios iluministas por um mundo racional "até mesmo" na literatura. O outro ponto que França aborda em sua breve e concisa resenha do prefácio de *O Castelo* é sobre a constante presença do terror, das tragédias e do desastre.

> É também notável a importância estética que Walpole dá à emoção do medo na construção da narrativa: "Tudo aí [na narrativa de O Castelo de Otranto] aponta diretamente para a catástrofe. A atenção do leitor não descansa nunca." (FRANÇA, 2010, p. 3)

As estratégias adotadas por Walpole (1765) – a onírica narrativa fantástica, o medo como principal afeto estético, a captura da atenção dos leitores – fazem parte de um emergente campo literário que exige do leitor produções de imagens mentais intensas e fantasiosas. O processo de fabricação do romance de Walpole anuncia, por sua vez, a estrutura maquínica da literatura gótica, que reúne no corpo do texto diversos retalhos e fragmentos, ou seja, o livro enquanto agenciamento, máquina acoplada ao corpo do leitor

---

[15] No original: Shocked with these lamentable sounds, and dreading he knew not what, he advanced hastily,—but what a sight for a father's eyes!—he beheld his child dashed to pieces, and almost buried under an enormous helmet, an hundred times more large than any casque ever made for human being, and shaded with a proportionable quantity of black feathers. The horror of the spectacle, the ignorance of all around how this misfortune had happened, and above all, the tremendous phenomenon before him, took away the Prince's speech. Tradução minha.

[16] Resenha consultada online em: https://sobreomedo.files.wordpress.com/2010/12/resenha-walpole-h-prefc3a1cio-de-o-castelo-de-otranto-jc3balio-franc3a7a.pdf

evocando constantemente imagens mentais, fazendo funcionar, assim, experiência, passado, presente... Stefan Andriopoulos escreve:

> No campo da ficção literária, *O Castelo de Otranto: uma história gótica* (1764), de Horace Walpole, simultaneamente tornou-se o texto fundador de um novo gênero cujo grande sucesso era baseado na apropriação literária das aparições sobrenaturais como um dispositivo narrativo de choque. (...) A "história gótica" de Walpole afirmou uma poética de monstruosos corpos arquitetônicos e textuais. Simultaneamente, seu interesse narrativo está centrado na manifestação gradual de um espectro que se materializa, literalmente, pedaço por pedaço (ANDRIOPOULOS, p. 19-24).

A materialização espectral de um mundo em ruínas na figura de um fantasma abre duas vertentes que convergem no dispositivo de produzir choque no leitor: convocar e 'presentificar' um mundo passado e 'repovoar' esse mundo com eventos sobrenaturais e, em um terceiro movimento, oferecer esses terrores aos leitores 'iluminados'. Ao convocar as aparições sobrenaturais a participarem do imaginário iluminista, Walpole cria uma fissura negra na transparência do mundo ocidental setecentista, iniciando a abertura de uma nova caixa de Pandora, da qual sairão demônios tingidos com vernizes modernos; a nova linhagem de monstruosidades que Walpole inaugura não cessa de se reproduzir, dilatando a pequena fissura até que, no final do século XVIII, o imaginário assombrado é parte constituinte das produções literárias.

Como sabemos, de acordo com uma das leis da física de Newton, à toda a ação existe uma reação correspondente. A literatura gótica é uma espécie de reação burguesa à lisa superfície iluminista; é a produção de terrores e medos estéticos em um mundo que se atualiza enquanto modernidade. A literatura gótica será, nesse sentido, a profundidade obscura, os lados interditos, os sujos subterrâneos do espírito, o escuro sangue que circula ainda em cadáveres reanimados.

1.5 O final do século XVIII - Ann Radcliffe

Horace Walpole e Ann Radcliffe são os expoentes de um movimento intertextual: em seus livros, fazem convergir passado e presente; imagem e palavra; realidade e ficção; real e fantasia.

Em geral, fala-se de um mundo em ruínas – castelos, abadias, grandes mansões... em decomposição, lugares abandonados, escuros, masmorras, túneis, grandes portões, paredes que sustentaram tetos, vapores, tochas que se apagam com o vento... A ficção gótica produz

cenários de pesadelos que se transformam dramaticamente quando o sol se põe. A noite é o lugar do medo, das visões assombradas, das percepções erradas: durante as horas da escuridão, nossos sentidos nos enganam e enxergamos as coisas através de uma ótica perversa, que perturba nossa racionalidade, colocando em xeque nossa crença em um mundo ordenado, físico, que responde à leis e regras conhecidas. Durante o domínio da noite, o sujeito está entregue ao mundo dos sonhos e as relações tornam-se perigosas, fatais.

1.5.1 A Escuridão é Terrível

Os séculos observaram o ser humano tatear as frias rochas de Lascaux e enviar robôs à Marte; testemunharam o temor do fogo e seu subsequente controle. Pacientes, os séculos admiraram a frágil criatura sair da caverna de Platão para dentro das salas de cinema. Sob muitos aspectos, os séculos, pudessem eles se manifestar, diriam que ainda vivemos no escuro, que ainda tateamos porosas paredes frias e que ainda temos medo da nossa própria sombra. Os séculos, cada um com suas peculiaridades, são escravos/governados por uma única senhora, que reina soberana: a noite.

É no fértil útero noturno que os monstros são gerados, fabricados durante os pesadelos, tecidos com os finos fios do medo, costurados com as linhas da angústia, recheados com desejos inconfessáveis: durante as tensas e intensas horas da noite nossos piores temores adquirem forma e transitam livremente em nosso mundo.

É durante a noite, também, que nossa visão falha. Na escuridão nossos olhos nos enganam, pregam peças e truques: vemos e acreditamos no que não está lá, no que não existe.

Durante o dia os vivos habitam o mundo com suas preocupações mundanas, correndo de um lado para o outro, tentando chegar em casa antes que a noite caia, antes que fique *tarde demais*; durante as horas de luz do dia, os vivos tentam realizar tudo que for possível para que, durante a noite, realizem o que não pode/o que não deve ser visto. A noite, a escuridão, é o véu necessário, a tela, a película na qual o que não pode ser realizado/o invisível se inscreve.

A noite é o tempo dos mortos. Na escuridão eles levantam, ressurgem, retornam incessantemente. Dia e noite, luz e escuridão, bem e mal: as dicotomias respondem ao processo de cisão enraizado no que pode e o que não pode ser visto. O projeto do Iluminismo, por exemplo, era apenas ‘iluminar’ as trevas, jogar luz sobre um obscuro mundo de sombras e

monstros imaginários, trazer para a claridade do dia as coisas que insistiam na escuridão das noites.

Se em Walpole as assombrações são reais, se demônios e espíritos habitam nosso mundo duplicado e o leitor não é desafiado a cingir sua própria realidade, Ann Radcliffe e sua famosa (e profícua) novela gótica *Os Mistérios de Udolfo* transformam essa dimensão do mal e das aparições sobrenaturais em um problema de percepção da realidade – mas um mal, ao mesmo tempo, real e materialista: o que pode ser pior que um homem inescrupuloso, que faz de tudo para tomar as terras de uma pobre e frágil órfã? O que estava em jogo, no final, era a posse: de terra, dos corpos, do amor, do objeto perdido na infância, da casa... e, claro, a posse da sua individualidade enquanto sujeito; a posse da sua sanidade, a conquista da razão sobre o excesso. Botting (1996) escreve que Radcliffe (1794) difere significativamente dos outros autores de *gothic novel*s na produção das cenas de terror:

> Em resposta aos estranhos barulhos e figuras espectrais que habitam o escuro mundo das ruínas, castelos e florestas, as heroínas conjuram imagens de fantasmagóricas forças sobrenaturais. Terrores sobrenaturais imaginados são acompanhados por mistérios que estão mais próximos de casa e da realidade (BOTTING, 1996, p. 64).

O que Ann Radcliffe passa a explorar é como os cenários, em comunhão à emoções instáveis e facilmente afetadas, fabricam os medos e temores que nos afligem. A autora questiona, também, qual a posição do nosso imaginário nessa fabricação de medos.

No romance que tomamos como exemplo, *The Mysteries of Udolpho (1794)*, Emily é a heroína que deve, acima de tudo, **lutar contra as impressões que o mundo provoca em seu coração**. Ou seja, Emily deve opor, categoricamente, o sobrenatural ao racional e escolher o melhor caminho: afastar de seus olhos uma certa névoa fantasmática e enxergar o mundo como ele se apresenta. Cabe dizer que Emily deve desvendar as tecnologias de produção das imagens fantasmagóricas, vencer a ilusão óptica da lanterna mágica. O jogo de oposições entre órgãos que abrigam os afetos polarizados é importante: o coração é o campo das paixões desmedidas, da aceleração ou redução da passagem do tempo; medo e amor são os afetos que rompem com a percepção da passagem do tempo. O cérebro, por outro lado, funciona como o lugar da razão.

Se estamos falando de um Mundo em Ruínas, estamos falando de uma colagem, de uma montagem. Tanto Radcliffe quanto Walpole estabelecem pontes fantasmáticas entre dois

tempos – passado e presente. E suas heroínas e heróis precisam, na verdade, se definir em termos cronológicos; as personagens precisam não ceder a tentações, maldições, ilusões...

Emily é criada por um Filho do Iluminismo, um homem que tenta não alimentar no coração da filha as fantasias e delírios.

> Ele se empenhava, portanto, para fortalecer sua mente; para garantir-lhe os hábitos do autodomínio; para ensiná-la como rejeitar o primeiro impulso dos seus sentimentos e olhar, com fria calma, para os desapontamentos que ele colocava em seu caminho. [Enquanto] ele a instruía para resistir às primeiras impressões e para obter aquela estável decência mental que pode, sozinha, contrabalancear as paixões (RADCLIFFE, 1794, p. 09).[17]

Nessa passagem, Radcliffe descreve como o pai de Emily decide criar a única filha. São esse ensinamentos, essa resistência às primeiras impressões que as coisas provocam, que acabam salvando Emily da recusa do real e, consequentemente, de enlouquecer e entregar-se aos delírios e à loucura. Observamos, ao colocar paralelamente *O Castelo* e *Os Mistérios*, uma brusca mudança: no final de *O Castelo*, forças sobrenaturais restauram a ordem do mundo; em *Os Mistérios*, tudo é explicado, o Mal é condenado e o final feliz é estabelecido.

Ao fazer uso do dispositivo de choque do século XVIII, ou seja, evocar imagens sobrenaturais da lanterna mágica e das fantasmagorias, Radcliffe realiza também o movimento de situar suas personagens em um teatro de horrores, no qual tudo não passa de truques da mente, erros de percepção, sentidos enganados.

Em uma das passagens mais intensas do romance, Emily aguarda o retorno de Bernardine em um dos cômodos do castelo. Na primeira parte do quarto ela distingue, através da fraca iluminação da lâmpada que carrega, uma cadeira de torturas no centro do quarto. Em seguida, a heroína descobre uma cortina e, reunindo coragem, resolve ver o que se esconde por detrás dos panos:

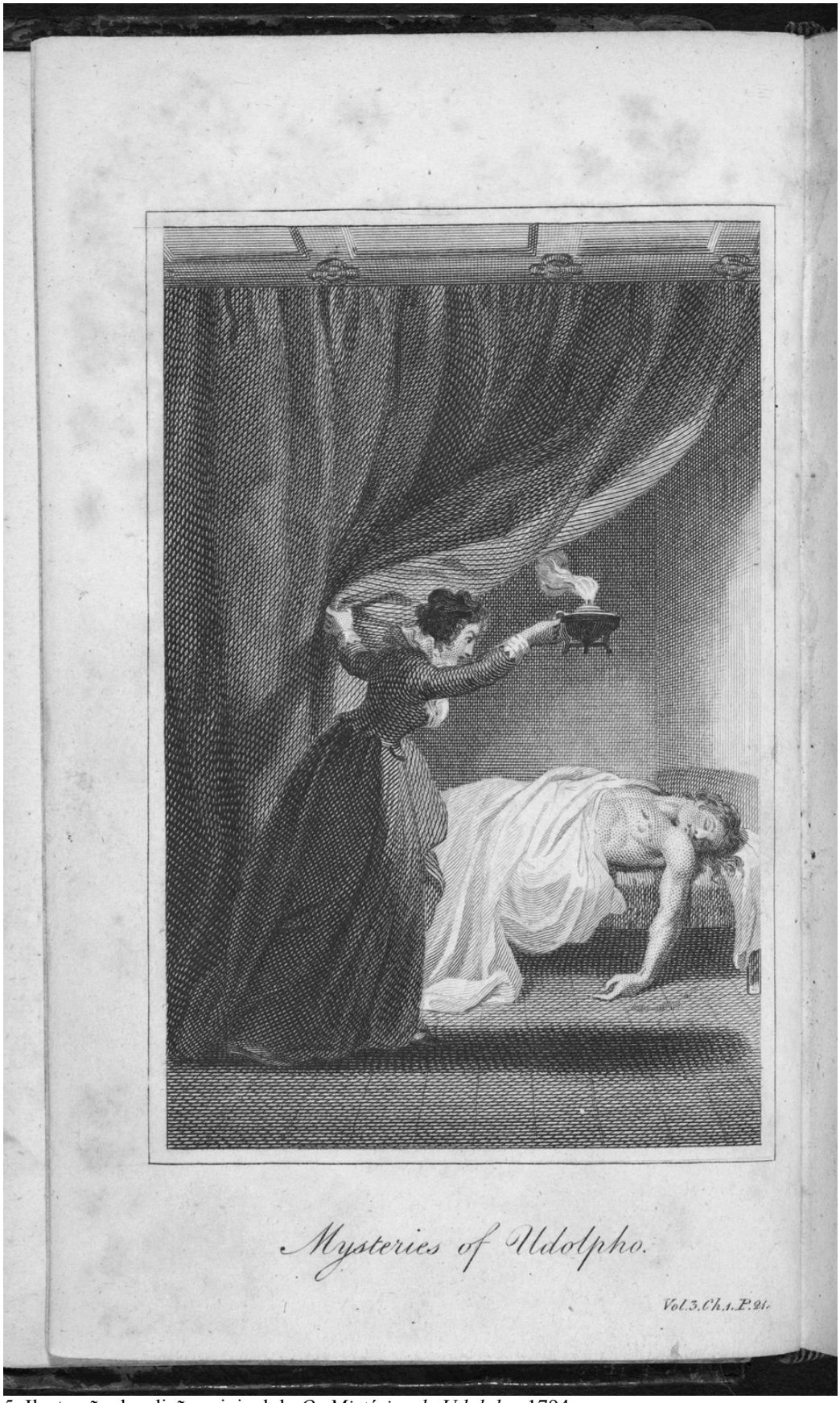
> (...) ela agarrou [a cortina], em um acesso de desespero, e a afastou. Para além, apareceu um cadáver, deitado sobre um tipo de sofá baixo, que estava vermelho com sangue humano, assim como o chão abaixo. Os traços, deformados pela morte, eram pálidos e horríveis, e mais de um lívido ferimentos aparecia na face. Emily, debruçando-se sobre o corpo, o encarou, por um momento, com um olhar ávido e

[17] No original: He endeavoured, therefore, to strengthen her mind; to ensure her to habits of self-command; to teach her to reject the first impulse of her feelings, and to look, with cool examination, upon the disappointments he sometimes threw in her way. While he instructed her to resist first impressions, and to acquire that steady dignity of mind, that can alone counterbalance the passions (RADCLIFFE, 1794, p. 09). Tradução minha.

> exaltado; mas, em seguida, a lamparina caiu da sua mão e ela caiu inconsciente aos pés do sofá (RADCLIFFE, 1794, p. 330).[18]

A cena dialoga com as aparições fantasmagóricas da Lanterna Mágica, na qual toda uma ambiência terrível cria o clima para o espectador. O reino da eterna noite possibilita as aparições de demônios, fantasmas e cadáveres; os castelos, na literatura gótica, funcionarão como uma duplicação dos lugares de projeções das fantasmagorias.

[18] No original: (...) she seized, in a fit of desperation, and drew it aside. Beyond, appeared a corpse, stretched on a kind of low couch, which was crimsoned with human blood, as was the floor beneath. The features, deformed by death, were ghastly and horrible, and more than one livid wound appeared in the face. Emily, bending over the body, gazed, for a moment, with an eager, frenzied eye; but, in the next, the lamp dropped from her hand, and she fell senseless at the floor of the couch (RADCLIFFE, 1794, pág. 330).



5. Ilustração da edição original de *Os Mistérios de Udolpho*, 1794.

Em Radcliffe, os eventos e acontecimentos sobrenaturais são explicados, no final, a partir de um viés racional e lógico, viés Iluminista que permite que tanto leitor quanto personagens confundam a ilusão com o real. Um dos jogos que Ann Radcliffe realiza com maestria é manter a personagem (e, dessa forma, o leitor) em um constante estado de cisão, de dúvida entre o que é real e o que é produto da imaginação. Somos mantidos em suspense/suspensão até o final do romance, quando tudo é explicado racionalmente – e aqui, racional e real estão, sim, relacionados. Isso quer dizer que, de acordo com a teoria de Tzevan Todorov (2004) sobre a literatura fantástica, a personagem (e nós, consequentemente salvos) habita em um mundo real. Essa relação dialética é importante uma vez que a literatura gótica estabelece as oposições dicotômicas do mundo, forçando suas personagens em caminhos obscuros, que podem levar a uma destruição completa do psicológico.

Antes, o Mal e o feio apresentavam características físicas correspondentes às deformidades da alma e do espírito. A monstruosidade era o prenúncio de algo terrível. José Gil (1993) escreve, em *Monstros*: não dizia Freud que o neurótico acredita que existe sempre uma determinada deformação física correspondente aos seus males psíquicos (GIL, 1993).

As deformidades físicas e os males psíquicos, nos romances góticos que visitamos, engendram outras relações de correspondência, diferentes das monstruosidades medievais. A moralidade e integridade assumem status de resistência diante da corrupção do mundo e os atributos do Mal, no fim do século XVIII, pertencem mais ao reino do espírito do que ao reino do corpo visível. Dessa forma, torna-se difícil identificar o agente do Mal, uma vez que não se trata, nessas narrativas, de um monstro cuja aparência é repugnante. O que é monstruoso, labiríntico e perigoso é a imaginação excessiva, afetada; esse mundo psíquico é refletido no castelo de *Os Mistérios*, cujas escadarias, câmaras, platôs, quartos e salas revelam cenas terríveis que perturbam a frágil Emily. Esse processo de indistinção do Mal e da supressão das marcas da maldade no corpo colabora para a produção de um lugar de incerteza em relação ao que se vê e ao que se experimenta. A lógica materialista, presente principalmente no discurso protestante inglês, está enraizada na estrutura básica da novela: Emily luta pelas terras que, por direito, lhe pertencem. No fundo, é uma batalha capitalista em um jogo perverso e subversivo. O Mal, no final do século XVIII, não é mais um fantasma e sim o próprio sujeito e suas paixões; a maldade é o roubo, seja das terras, no caso de *Os Mistérios*, ou da alma, como é o caso da novela *O Monge*, de Lewis. Essa usurpação do corpo (seja o corpo enquanto terra, enquanto biologia, enquanto estado... é também a época das metáforas do e sobre o

corpo: tudo adquire o status físico do corpo e, simultaneamente, espectros regem o mundo, como é o caso da "mão invisível de Adam Smith, que regula o fluxo da economia e do estado; essa mesma mão invisível aparece no romance de Walpole na forma do fantasma que se materializa para restaurar uma ordem) é contrária e perigosa para os ideais capitalistas.

Recusar a realidade é ceder espaço para a ilusão e para fantasias. Emily é treinada pelo pai, um entusiasta do Iluminismo, para compreender o mundo a partir da racionalidade e objetividade. No entanto, ao entrar no sombrio mundo de Udolpho, Emily passa a oscilar entre dois campos: a realidade maculada pelas fantasias de uma 'imaginação inflamada', na qual existem fantasmas e acontecimentos sobrenaturais versus a realidade objetiva, racional, na qual tudo possui uma explicação lógica e científica. Emily deve, então, recusar o primeiro campo e existir apenas no segundo. Ou seja, reproduzindo os discursos iluministas, ela deve recusar a Idade Média e aceitar as Luzes, a Razão. Ou acabará, de qualquer maneira, caindo nos abismos da loucura, outra maneira de recusa veemente do real e uma lúdica entrega às imagens do delírio, ao mundo dos fantasmas, dos excessos.

Entregar-se às imagens é análogo a entregar-se a uma morte simbólica e, por sua vez, é uma entrega ao demônio e suas tentações, como acontece com o monge no romance de Lewis. O agenciamento entre imagem e tentação é muito poderoso nas narrativas góticas. As aparições possuem a capacidade de produzir intenso horror nas personagens, mas raras vezes elas se afastam e sim procedem ao encontro de tais imagens, buscando acesso à informações que lhes são interditas.

É interessante notar que a relação entre aparição, imagem, tentação e morte possui em suas raízes a figura do diabo como produtor de imagens terríveis cujo poder reside exatamente no investimento que o espectador dá às imagens. Andriopulos (2914) evoca de Hegel a descrição das fantasmagorias de Robertson; Umberto Eco (2007), para ilustrar um dos capítulos de *A História da feiura* sobre as metamorfoses do diabo, cita *As tentações de Santo Antônio*, de Atanásio de Alexandria (séc. IV). As duas passagens evocam terríveis aparências de seres, monstros, tentações que não são efetivamente reais, no entanto provocam pavor e adquirem, assim, o efeito de real.

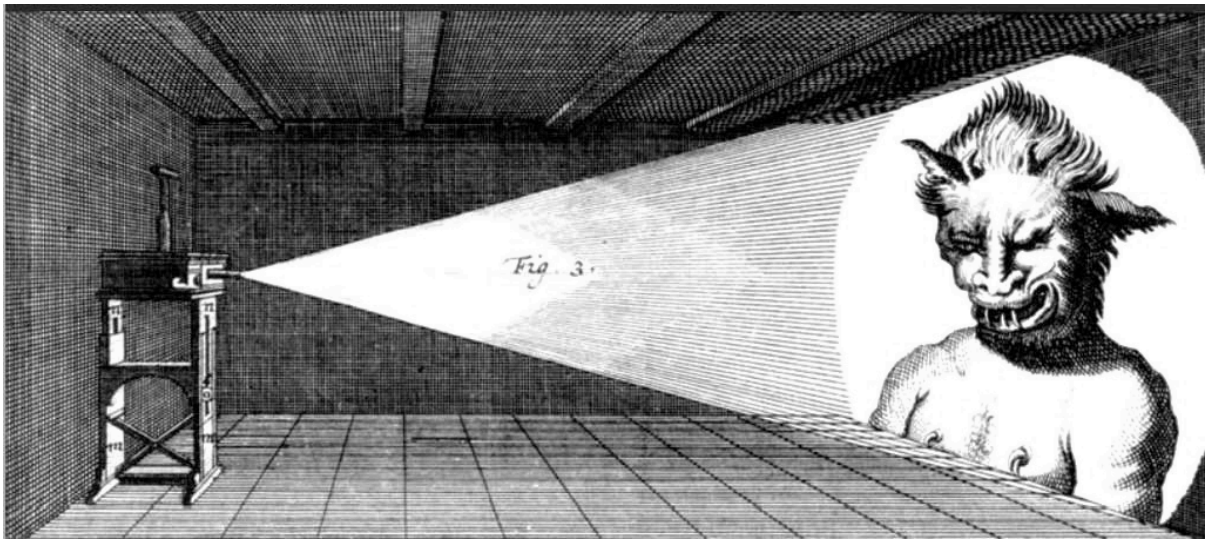
> Numa certa noite, [o demônio] assumiu a forma de uma mulher, imitando seus atos para seduzi-lo. E o local encheu-se de repente com formas de leões, ursos, leopardos, touros, serpentes, áspides, escorpiões e lobos (...) O leão rugia, impaciente para atacar, o touro parecia investir com seus chifres, a serpente contorcia-se, mas era incapaz de aproximar-se, e o lobo parecia arrojar-se, mas logo

> se detinha... Todos os rumores daquelas aparições, com seus urros furiosos, incutiam pavor (ATANÁSIO apud ECO, 2007, p. 96).

> Esta é a noite, o interior da natureza que ali existe – o puro eu. Nas apresentações fantasmagóricas, é noite em toda parte; aqui, uma cabeça ensanguentada arremete de repente, ali, outra forma branca aparece de modo abrupto e torna a desaparecer. Avistamos essa noite ao fitar um homem nos olhos – uma noite que se torna pavorosa; é a noite do mundo que se apresenta ali (HEGEL apud ANDRIOPOULOS, 2014, p. 13).

As imagens enquanto aparições efêmeras, que se manifestam e desaparecem mediante uma palavra, um gesto, possuem uma capacidade encantada e encantatória. Participam de uma lógica mágica de evocação e convocação: algo ou alguém as evoca para a visibilidade e, nesse mesmo sentido, algo ou alguém faz com que desapareçam. No caso das tentações de Santo Antônio, formas surgem na caverna e investem contra ele sem produzir danos físicos, como Atanásio escreve, as aparições incutiam pavor mas não se aproximavam; Hegel descreve a aparição de uma cabeça ensanguentada, uma forma branca que surge e desaparece... As imagens afetam na medida em que permitimos esse afeto – e nesse caso, afeto mesmo como relação dialética entre o espectador e a imagem – mas, por sua vez, possuem uma espécie de força e intensidade próprias, exigindo o desvio do nosso olhar para elas ou contra elas.

As imagens, na literatura gótica, exigem da heroína/herói uma proximidade quase fatal, sem a qual não há revelação; e exige, por sua vez, que o leitor/espectador produza em sua mente, em seu imaginário, a imagem da imagem (ou seja, a imagem mental do romance e a imagem dentro do romance). É a capacidade de provocar no leitor medo e pavor que confere à literatura gótica o status de uma tecnologia de produção de imagem ao agenciar, em seu discurso, corpo, imagem, palavra, passado, presente e as fantasmagorias da lanterna mágica.



6. Paul Philipdor/Ettiene-Gaspard Robertson: projeções da Lanterna Mágica em Phantasmagoria, 1802.



7. Félicien Rops, As tentações de Santo Antônio, 1878

1.6 Fantasmagorias: tecnologia de produzir espectros

É na instabilidade ideológica do século XVIII que vemos surgir os espetáculos de fantasmagorias produzidos pela Lanterna Mágica. Se as noções de Bem e Mal estão abaladas e Deus, por sua vez, encontra-se em xeque, observamos a constituição de um estranho cenário favorável para o aparecimento desses espetáculos e seus ávidos espectadores. Na modernidade emergente, o desejo de escapar do cotidiano através dos prazeres proporcionados por uma literatura escapista e entregar-se aos dramas do teatro faz parte do *pathos* da nova burguesia. As *ghost stories* funcionam como esse tipo de fuga da realidade a partir de narrativas que suspendem o atual e transportam o leitor para outros tempos, espaços e possibilidades. Como observamos, as tecnologias do gótico produzem efeitos de terror e horror através da evocação de cenas/imagens mentais que rompem o presente: o leitor do século XVIII é induzido a fabricar, em sua mente, imagens de coisas e situações que não existem, ou seja, o sujeito realiza um amalgama de experiências pessoais somadas ao poder da palavra de produzir o invisível.[19]

> O poder da palavra é identificado com o despertar da imagem mental durante a leitura, uma imagem essencial na dinâmica cognitiva que se nutre tanto dos recursos imaginários fornecidos pela experiência viva do leitor, quanto das imagens culturais acumuladas em sua formação como ser social (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 08).

A inscrição das imagens de terror e horror em um regime de visualidade que exige do leitor/espectador o despertar de tais imagens participa de um processo histórico e das condições específicas de cada época e das imagens disponíveis. O que está em jogo é, também, a evocação de imagens a partir de determinada experiência estética e histórica, ou seja, cada época produzirá imagens de terror e horror em seu próprio contexto. Demônios e fantasmas, hoje, aparecem como figuras imaginárias cuja possibilidade de provocar pavor está esgotada. Tememos mais o surgimento de um vírus intratável e a perda da nossa individualidade do que, efetivamente, tentações demoníacas e aparições fantasmagóricas.

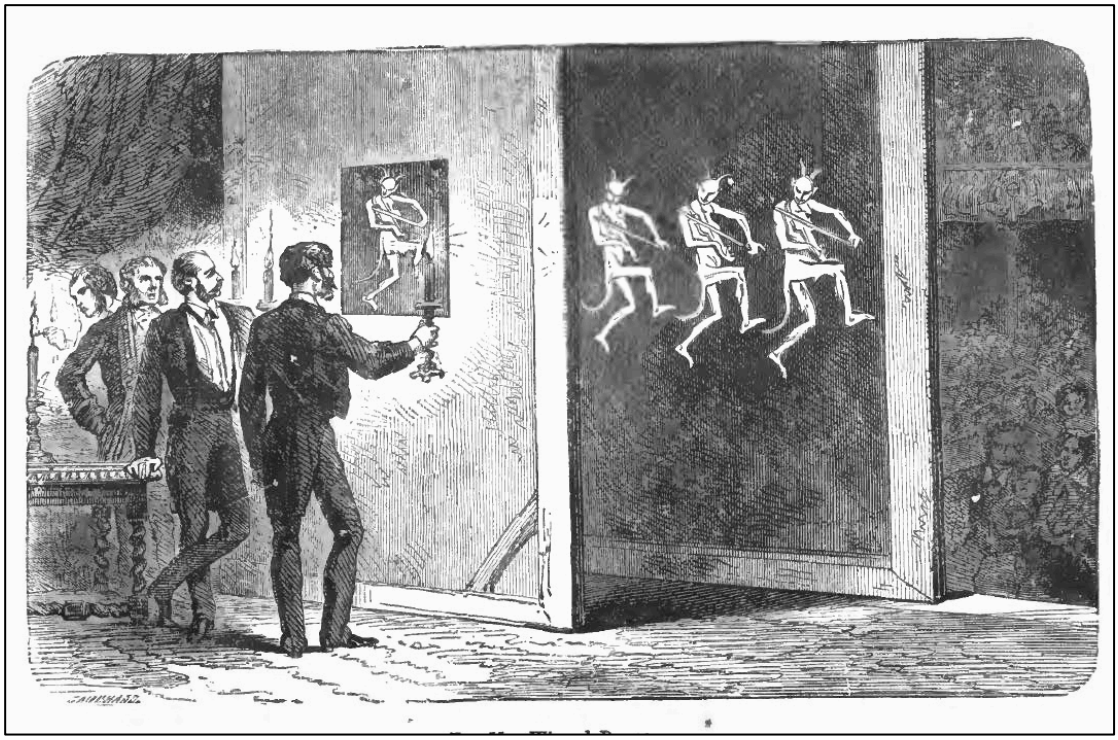
É no movimento de câmbio do século XVIII que a literatura gótica e os espetáculos de fantasmagorias surgem como repositório e reservatório de medos.

Terror e horror são tecnologias visuais que jogam com o tempo histórico no qual são produzidas. Para criar o efeito de choque, os autores das *gothic novels* evocavam imagens de

[19] Sobre esse assunto, o *livro Além do visível*, de Karl Erik Schøllhammer, trata com primazia as questões sobre literature e imagem.

corpos destruídos, cadáveres em decomposição, vultos, ruídos estranhos, toda sorte de pequenos e grandes espectros em consonância com os terrores de um período de violências físicas e psicológicas contra o corpo, a mente e o espírito. Eventos como a Revolução Francesa e o Terremoto de Lisboa abalaram a sensibilidade moderna com a intensidade, força e potencial para destruição que foi apresentado. O medo é uma das mais fortes e potentes emoções humanas, mas há diferenças crucias entre o medo real e o medo em um ambiente controlado. O medo real, de desastres, doenças, morte, deseja-se evitar; o medo como prazer estético é uma experiência limítrofe, desejada.

O espectador do século XVIII vai ao encontro desse dispositivo de choque, desse medo enquanto prazer estético, nos espetáculos de fantasmagorias. A literatura gótica será uma experiência particular, individual; os espetáculos da lanterna mágica serão públicos, coletivos. As tentações das imagens e sua força de ruptura (simbólica e real) encontram suporte nas projeções fantasmagóricas.



8. Demônios dançam em diferentes tamanhos; efeito produzido pelo movimento do ponto de iluminação.

De acordo com Jonathan Crary, a lanterna mágica se desenvolveu juntamente com a câmara escura e tinha a capacidade de se apropriar e subverter o mecanismo dessa última ao impregnar seu interior com imagens refletidas e projetadas, usando luz artificial (CRARY, 2012). Acerca dessas performances, Andriopoulos (2014) escreve:

> Essas apresentações espectrais, levadas à cena pela primeira vez na Paris pós-revolucionária por Paul Philidor e Étienne-Gaspard Robertson, aperfeiçoaram o uso da lanterna mágica para simular aparições de espíritos. Na escura adega subterrânea de um antigo mosteiro da capuchinhos, Robertson obteve efeitos espantosos, ampliando de repente projeções fantasmáticas que pareciam avançar sobre as plateias aterrorizadas (ANDRIOPOULOS, 2014, p. 13).

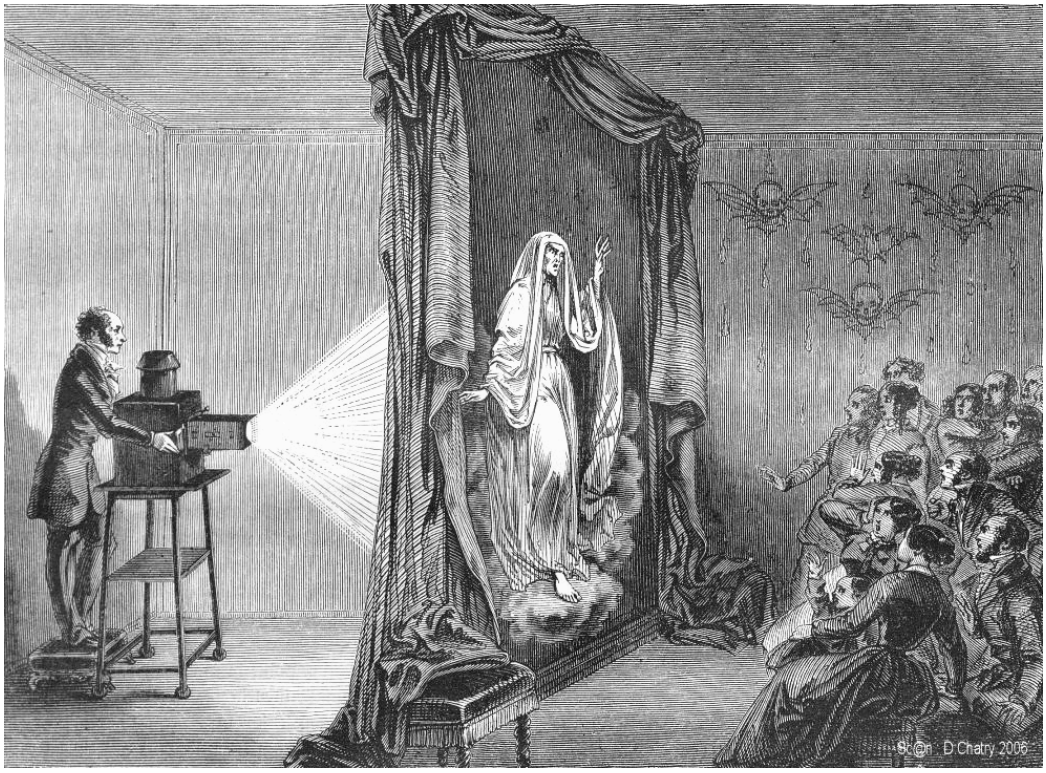
Dois campos discursivos, dois corpos porosos estão em delicada oposição. A câmara escura torna-se o modelo de representar o mundo real com fidelidade. As imagens produzidas no interior da caixa são apontadas como uma forma "mais real" de experimentar o mundo, na qual o sujeito não passa de uma presença fantasmática, que apenas observa o mundo exterior. Como tecnologia de representar objetivamente o mundo, a câmara escura ocupa o campo da produção de verdade sobre o mundo. O dispositivo, que Crary (2012) chamará de *assemblage*, apropriando-se do termo deleuziano como observamos, funcionará como o lugar de experimentação real do mundo.

Uma vez que a lanterna mágica é uma espécie de subversão da câmara escura, seus resultados também serão subversivos e, sob muitos aspectos, perversos. Jogando com as palavras, os *versos imagéticos* que a lanterna mágica projetará estarão de acordo com outra experimentação do mundo através de um meio de produção de imagens e experiências estéticas. Stefan Andriopoulos (2014) evoca Hegel e a noite do mundo, como já observamos, para descrever essa noite de interioridades na qual o eu, imerso em noite eterna, é acometido por terríveis imagens fantasmáticas.

Andriopoulos (2014) costura, em seu livro, as relações entre o idealismo alemão, a literatura gótica e as tecnologias/meios de visualidades e produção de imagens. Ao evocar a lanterna mágica como um campo dialético em relação as *ghost stories* góticas, o autor possibilita que pensemos como o imaginário espectral do século XVIII se desenvolvia em paralelo ao iluminismo e às tecnologias de produzir fantasmas. Esse imaginário assombrado consistia no acúmulo excessivo de imagens descartadas pela racionalidade iluminista, ou seja, à medida que as fantasias sobrenaturais são dispensadas e/ou explicadas cientificamente, os restos se depositam em um subconsciente coletivo, aguardando um dispositivo que os

reativarão. Imagens, nesse sentido, são forças que adormecem no tempo e esperam um beijo que as desperte.

Andriopoulos (2014) aloca no mesmo quadro Kant, Hegel, Schopenhauer, a lanterna mágica e suas fantasmagorias e a literatura gótica, estabelecendo as possíveis relações entre objetos e discursos: a filosofia se ocupa dos espectros durante o século XVIII, de maneiras distintas e com propósitos variados. As discussões entre corpo e espírito tornam-se centrais em diversos autores contemporâneos.



9. Projeção da Lanterna Mágica, espetáculo de fantasmagoria.

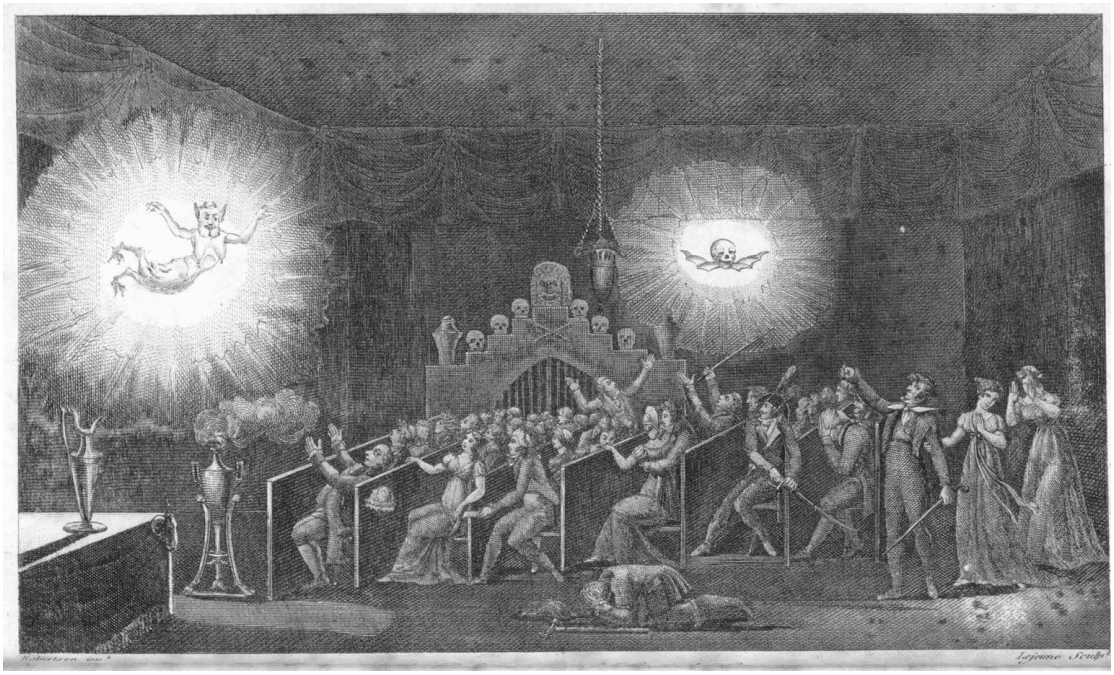
As figuras espectrais, assim como as fabricações do imaginário, despertavam inquietações em relação às suas posições e pertencimentos ao mundo real, físico e material. Mais uma vez, Andriopoulos escreve que Kant,

> Para denunciar as visões espíritas como uma ilusão dos sentidos, ele compara, de um lado, os "fantasmas cerebrais" (Hirngespenster) da imaginação entusiástica e inflamada e, de outro, o "espectro" (Spectrum) óptico criado por meio do espelho côncavo (ANDRIOPOULOS, 2014, pág. 15).

A imaginação "inflamada e entusiástica" é a imaginação em excesso das heroínas e heróis das *gothic novels*, que enxergam fantasmas e eventos sobrenaturais no mundo real

porque se entregam às paixões desmedidas. Essa ‘desmesura’ do espírito, esse excesso transgressor da realidade, produz as visões fantasmagóricas. Como vimos, elas devem lutar contra esse excesso. Na direção diametralmente oposta, o espectador e leitor do século XVIII, esse novo consumidor de novidades e imagens, ‘iluminado’, busca um lugar no qual possa dar vazão aos excessos interditos da sua imaginação.

Ameaçado o mundo sobrenatural, limpas as superstições e convocado a ser responsável pelo “estado do mundo”, o sujeito setecentista encontra-se em um estranho vazio, talvez comparável ao vazio de experiência que Ernst Hemingway, T. S. Elliot e outros sentirão com o fim da primeira guerra mundial, no século XX, e o esvaziamento de uma intensa experiência de violência estética, física, psicológica etc. Torna-se necessária a existência de um lugar no qual seja possível experimentar esteticamente a convergência entre novidade tecnológica e as imagens de mundos sobrenaturais que evocam um passado místico.

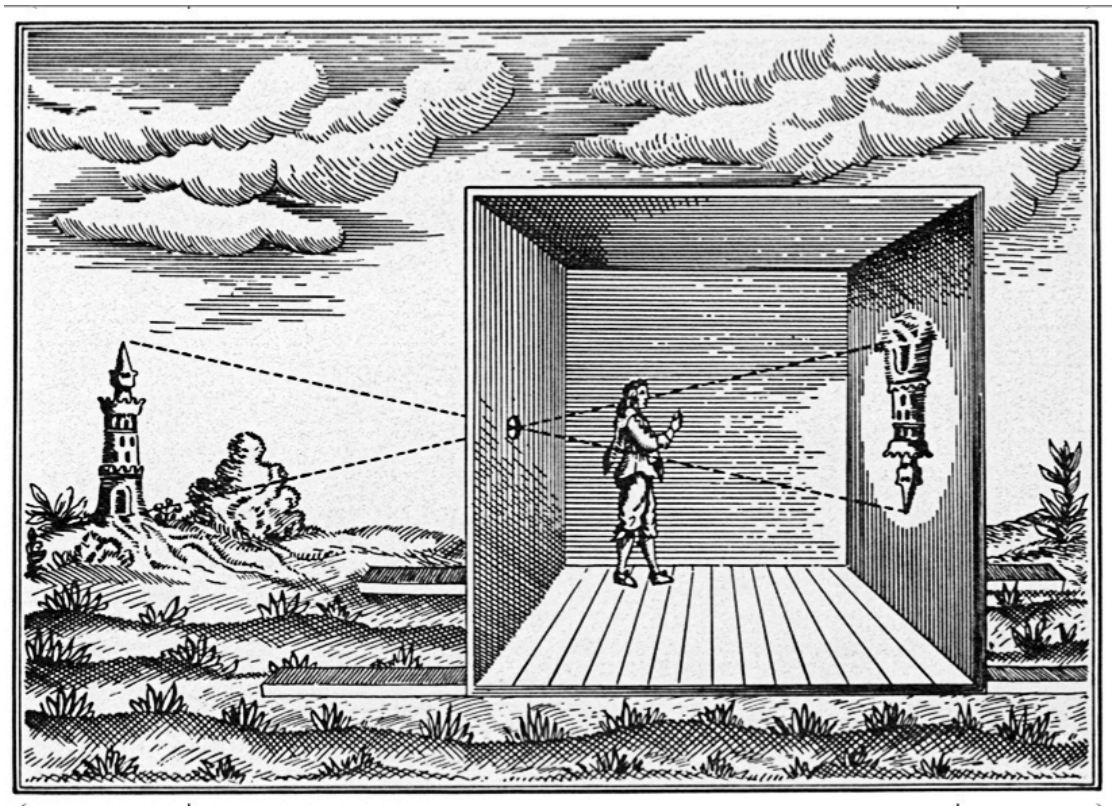


10. Espetáculo de Fantasmagoria de Robertson.

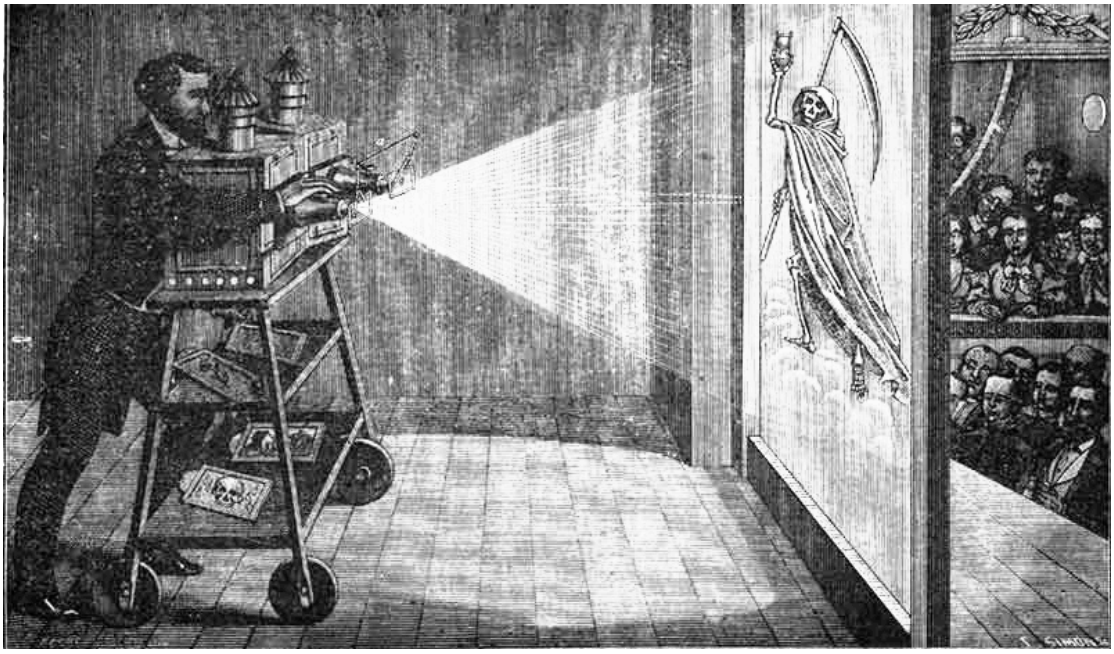
A ambientação das “salas de projeção” era realizada com o intuito de criar um espaço de “noite eterna”. Crânios humanos e animais “noturnos” emprestavam o tom mórbido ao cenário, como podemos ver na *Figura 10*. Era na escuridão desses espaços que Etienne-Gaspard fazia brilhar os espectros terríveis que aterrorizavam a burguesia esclarecida. Em um tecnológico jogo de fumaça, lentes móveis, espelhos, telas semitransparentes escondidas nas salas e slides, Gaspard produzia fantasmas que, de acordo com a movimentação das lentes,

eram rápida e repentinamente ampliados, projetando-se sobre os espectadores aterrorizados e pegos de surpresa.

Enquanto a filosofia alemã se ocupava de discutir, por sua vez, a veracidade de aparições fantasmagóricas, o imaginário e a lanterna mágica, em oposição radical ao lugar de verdade de observação do mundo da câmara escura, como anota Crary, já havia assimilado esse campo e o transformado em espetáculo de entretenimento de massa. Se a câmara escura ocupou, durante muito tempo, o lugar de metáfora da visão humana, a metáfora que parece possível para a lanterna mágica, em oposição, é a de uma "imaginação inflamada". Assim como Crary (2012) define que a câmara escura e a máquina fotográfica podem ser entendidas como *assemblages* ("algo que é simultânea e inseparavelmente uma montagem como máquina e como enunciação, um objeto sobre o qual se diz algo e, ao mesmo tempo, um objeto que se usa"), a lanterna mágica é uma subversão do mecanismo da câmara escura, mas não do conceito. Trata-se também de uma máquina que produz discursos, choques, afetos e corpos; depende da presença do espectador, da sua pré-disposição e da sua relação com o mundo no qual penetra, um mundo de noite eterna.



11. Espectador no interior da câmara obscura, cerca de 1740.



12. Projeções da Lanterna Mágica, cerca de 1770.

Essa oposição entre duas tecnologias que funcionam como lugares nos quais o corpo do sujeito ocupa posição especial enquanto espectador e, simultaneamente, participa do maquinário que produz as imagens e as experimenta, nos interessa para construirmos o campo no qual, cada vez mais, monstruosidades, representações, corpo e tecnologias ocupam posições de fluxos, conexões e trocas. A lanterna mágica, por trás das telas, na escuridão dos seus mecanismo, exigia também a presença do um ou mais operadores humanos junto à máquina, como podemos observar na figura 12. Essa composição corpo-máquina aponta para uma problemática que Deleuze e Guattari (2010) trabalham: os objetos produzem conexões, fluxos, linhas; acoplam-se a outros objetos e outros corpos, desestabilizando os sistemas. Nesse sentido, as aparições espectrais da lanterna mágica podem ser pensadas como corpos sem órgãos, uma vez que decompõem o corpo como estrutura simbólica e produzem intensidades: são campos do desejo, imagens nas quais o desejo, o medo, o terror são produzidos.

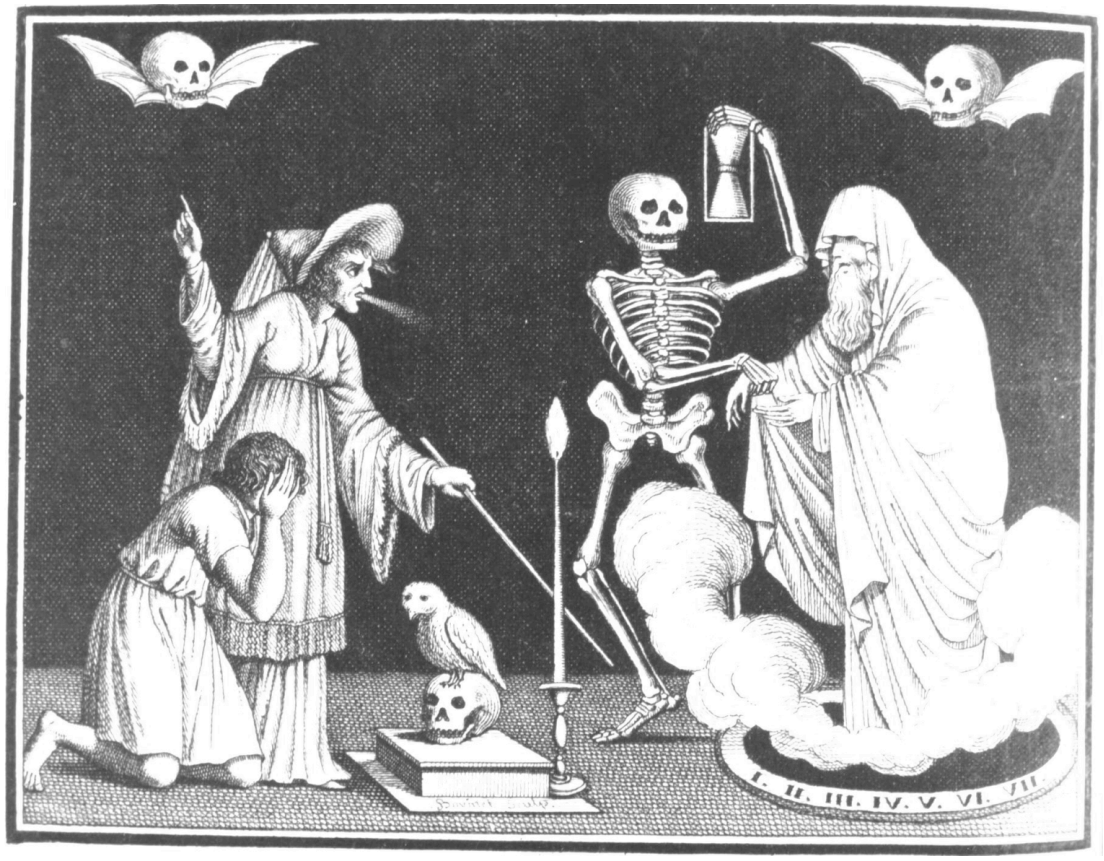
Todo um séquito de personagens ganha vida com as imagens fantasmagóricas da lanterna mágica, corpos mortos, fervilhando e brilhando, passam a desfilar em telas e fumaças: esqueletos armados com foices e ampulhetas, terríveis mulheres, demônios e outros seres adquiriram presenças translúcidas, corpos espectrais tremeluzentes nos rolos de fumaça sobre os quais são projetadas.

Andriopoulos (2014) aponta, também, que a literatura gótica se valeu da evocação dessas imagens, já cristalizadas no imaginário a partir das novelas góticas, para produzir os desejados efeitos de choque e terror no leitor, agenciando, dessa forma, literatura, imagem e terror em um discurso que permanecerá, mais ou menos constante, até os dias de hoje. Por outro lado, as fantasmagorias apropriaram-se de passagens e discursos do texto para produzir suas terríveis projeções.

O jogo entre texto e imagem foi, dessa forma, intensificado na emergência de um leitor/espectador em comum, que transitava entre o livro e o espetáculo. Ao criar uma espécie de campo discursivo comum, a literatura gótica e a lanterna mágica produzem um sujeito voltado para narrativas de choque, terror e horror, que transita entre duas esferas que interseccionam: letra e imagem, mas uma imagem que já indica movimentos, imagens que resgatam e sublinham o texto sem ilustrá-lo, autônomas e potentes. Esse processo antecipa, sob muitos aspectos, o cinema de terror e horror do início do século XX.



13. Robertsons fantasmagorie in Pavillon de l'Echiquier, 1798, Paris.



14. Personagens comumente apresentados nos espetáculos da fantasmagoria.

1.7 Os Vampiros

É no jogo de oposições da modernidade, no embate entre a superfície e a profundidade – o reino dos vivos e o reino dos mortos – que o vampiro surge. Gilles Deleuze, em um breve e belo texto sobre Lewis Carroll, publicado em *Crítica e Clínica*, escreve:

> Tudo (...) começa por um combate horrível. É o combate das profundezas: coisas arrebentam ou nos arrebentam, caixas são pequenas demais para seu conteúdo, comidas são tóxicas ou venenosas, tripas se alongam, monstros nos tragam. (...) Os corpos se misturam, tudo se mistura numa espécie de canibalismo que reúne o alimento e o excremento. Mesmo as palavras se comem. É o domínio da ação e da paixão dos corpos: coisas e palavras se dispersam em todos os sentidos, ou, ao contrário, soldam-se em blocos indecomponíveis. Nas profundezas tudo é horrível, tudo é não-senso (DELEUZE, 1997, p. 31).

Inscrever o vampiro nesse cenário fantástico de combate das profundezas e mistura de corpos é fabricar o vampiro como um corpo que nos arrebenta, um corpo que ameaça o nosso corpo, um corpo que vive no horrível das profundezas, misturado, canibal, palavra, imagem, realidade e ficção. O vampiro é, desde sua emergência na literatura gótica e romântica alemã, o corpo absolutamente noturno das profundezas, que emerge para roubar nossa força vital – o sangue, o precioso líquido que transporta/comporta as metáforas: o sangue é a vida.

Claude Lecouteux, no livro *Histórias de Vampiros* (2003), aponta que o tema era objeto de discussão entre cientistas e acadêmicos, principalmente alemãs, durante o século XVIII, e escreve que Michaël Ranft[20] distinguiu relações entre o vampirismo e o pesadelo e julgou que tudo isso não passa de ilusão provocada por uma imaginação fértil (LECOUTEUX, 2003). Dessa forma podemos, finalmente, alocar no mesmo campo semântico a figura do vampiro e os espectros góticos, os corpos imateriais fabricados pela lanterna mágica e os "fantasmas cerebrais" de Kant, produzidos por uma "imaginação inflamada" e percebidos como algo real. É no mesmo sentido que a lanterna mágica ocupa o lugar de produção de imagens fantasmagóricas, comparadas por Kant aos "fantasmas mentais", que o vampiro cambia de lugar: sai do campo dos discursos científicos para a posição de espectro romântico. Essa migração simbólica dos discursos científicos para a literatura transforma também a percepção que o espectador/leitor "iluminado" possui desse monstro.

[20] Pastor protestante luterano (1700 – 1774), especialista em vampiros no século XVIII.

Uma vez que são puramente imagens, esses corpos adquirem as características das imagens semoventes das fantasmagorias: mudam de tamanho, não possuem substância, são translúcidos, cambiáveis e assustam e aterrorizam exatamente pela característica de poder surgir em qualquer lugar, durante a noite, seduzir e roubar a vida. Enquanto figuras surgidas no romantismo, associadas à morte, possuem latente intensa carga de erotismo e sensualidade, aparecendo como corpos sedutores, sexualizados, que acoplar-se-ão aos corpos dos vivos, dos espectadores, dos leitores. As imagens fixam-se na mente dos espectadores-leitores e assombram, mesmo após as projeções ou horas depois do livro ter sido fechado.

Imagem e morte mantêm relações íntimas e quase indissociáveis. O morto, em diversas culturas, torna-se uma imagem; André Bazin (1984), fala sobre a função de preservar o morto na estatuária e nos processos de mumificação. *Morrer* significa tornar-se imagem e tornar-se imagem significa iniciar outra existência, com novas regras, limites e funções. Na recente ficção seriada *Penny Dreadful*[21] (primeiro episódio exibido em maio de 2014) exibida pelo canal Showtime, a personagem Vanessa Ives, na atuação impecável de Eva Green, declara: ser belo é estar quase morto. A dimensão da beleza e sedução através do corpo lânguido, pálido, frágil, estará presente enquanto uma estética da morte que convida, da morte amorosa.

O vampiro que surge no século XVIII, enquanto imagem, incorpora o lado sombrio do Iluminismo, como já observamos no imaginário gótico: excesso, transgressão e erotismo.

1.7.1 As lições do vampiro

O que pode um vampiro?

Em um breve e belo texto chamado *Sobre o que podemos não fazer*, o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) escreve sobre como o poder separa o homem da sua potência e, por conseguinte, da sua impotência, ou seja, da possibilidade de não fazer. É nesse jogo físico, nesse embate corporal do poder, que o *proto-vampiro* se inscreve enquanto uma possibilidade do não na emergência do capitalismo.

Essencialmente, o vampiro romântico do século XVIII pode – e deve – realizar sua potência monstruosa. Ao escorregar através dos interstícios das tramas do poder, como um

[21] A série é inspirada nos *penny dreadful* do século XIX, narrativas de terror e horror, com temáticas sobrenaturais. Entre as mais famosas, Frankenstein e Drácula.

espectro que atravessa até as microfissuras, o vampiro age de acordo com seus afetos excessivos; suas emoções monstruosas, libertas das sufocantes amarras da vida, explodem e destroem os vivos.

Enquanto negatividade latente, ele executa sua vingança contra os vivos sem rancor e sem limites. Se, durante o projeto capitalista do século XVIII, a família, a procriação, a felicidade e o materialismo aparecem como novos campos de experiência, o vampiro será o monstro que se esgueira às margens desse sistema, seduzindo e destruindo qualquer esfera 'iluminada' que apareça em seu noturno caminho. Ou seja, o vampiro realiza não apenas sua potência como, simultaneamente, opera também uma certa "impotência". Agamben escreve:

> <<Impotência>> não significa aqui somente ausência de potência, não poder fazer, mas também e sobretudo <<poder não fazer>>, poder não exercitar a potência própria. E é precisamente esta ambivalência específica de toda a potência, que é sempre potência de ser e de não ser, de fazer e de não fazer, que define em primeiro lugar a potência humana (AGAMBEN, 2009, p. 57-58).

É nessa apropriação da ambiguidade da potência humana que os autores dos três poemas aqui analisados parecem pensar seus vampiros: o que eles podem fazer e não fazer? Como seres intersticiais, os vampiros podem tudo o que não podemos e, no decorrer de suas metamorfoses através da História, atuam direta ou indiretamente sobre essa operação do poder que, de acordo com Agamben, é "sua figura mais opressiva e brutal – separa os homens da sua potência e, desse modo, torna-os impotentes" (AGAMBEN, 2009). O vampiro literário do século XVIII será a figura que produzirá a costura entre diversas instâncias do homem moderno; será a separação radical que comporta as 'potências do não' (violência, erotismo, profanação, blasfêmia, morte) e suspende do campo social, através da morte, aquilo que lhe foi negado em vida.

Dessa maneira, o vampiro romântico realiza uma estranha e subversiva operação de 'profanar', no sentido que Agamben (2007) empresta à essa operação, ou seja, restituir ao uso dos homens aquilo que foi suspendido (sacralizado) pelos deuses. O vampiro, mais uma vez atuando nos interstícios da experiência, ao profanar o sujeito através da contaminação do sangue e da condenação à uma eterna morte em vida, inscreve esse corpo no campo discursivo da morte, que não pertence nem aos homens e tampouco aos deuses.

O primeiro vampiro literário surge na imagem de um amante recusado pela amada. Escrito sob encomenda por Heinrich August Ossenfelder, o poema *O Vampiro* data de 1748.

As temáticas de vingança, erotismo e morte estão presentes no curto poema. É importante entender que esse primeiro poema foi encomendado para acompanhar um artigo no jornal *O Cientista* sobre ataques/epidemia de vampiros. Sintomático perceber a inversão irônica: enquanto debatia-se, na Alemanha, sobre a existência/realidade do mito, o próprio já realizava sua migração para o campo do imaginário e da ficção. Memória e cemitério compartilham uma espécie de estrutura simbólica: das profundezas pode surgir algo. Aproveitando-se do cenário fértil para esse tipo de aparição, durante o século XVIII, o primeiro vampiro é um amante vingativo com tintas shakespearianas: supera/destrói as relações familiares, invadindo o ambiente familiar e roubando/sugando da moça a vida. O vampiro é um campo de aderências: realidade e ficção, vida e morte, morte e erotismo, presença e ausência entram em conflito e choque. Nesse primeiro momento, ao assumir uma espécie de posição de destaque em três poemas góticos que tiveram grande circulação e aceitação, o vampiro torna-se personagem fundamental de um imaginário que opera texto, imagem e realidade em corpos e campos discursivos, ou seja, o vampiro, simultaneamente, diz algo sobre alguma coisa e é imagem de alguma coisa.

O Vampiro (1748), *Lenore* (1774) e *A Noiva de Corinto* (1797) evocam as projeções fantasmagóricas ao criarem ambientes e contextos soturnos, nos quais a noite e a hora dos mortos impera; aparições imprecisas surgem em quartos mal iluminados e o espectador/leitor se entrega ao delírio e ao excesso das aparições – nesses casos, não está em jogo a veracidade da aparição e sim a absoluta aderência da vítima ao monstro e ao seu mundo.

Na 'milenar' prática foucaultiana do Mesmo e do Outro, o vampiro é sempre a alteridade radical. Ossenfelder, em seu poema, aponta os campos nos quais o vampiro irá transitar:

> E enquanto suave adormeces
> De tuas faces formosas
> Sugo o púrpuro frescor.
> Então tu vibrarás
> Assim que eu te beijar,
> e qual vampiro beijarei:
> Tão logo sucumbas
> E lânguida em meus braços,
> Como morta cedas
> Nesse instante indagarei,
> não superam minhas lições
> as de tua bondosa mãe? (OSSENFELDER, 2010, pág. 217).

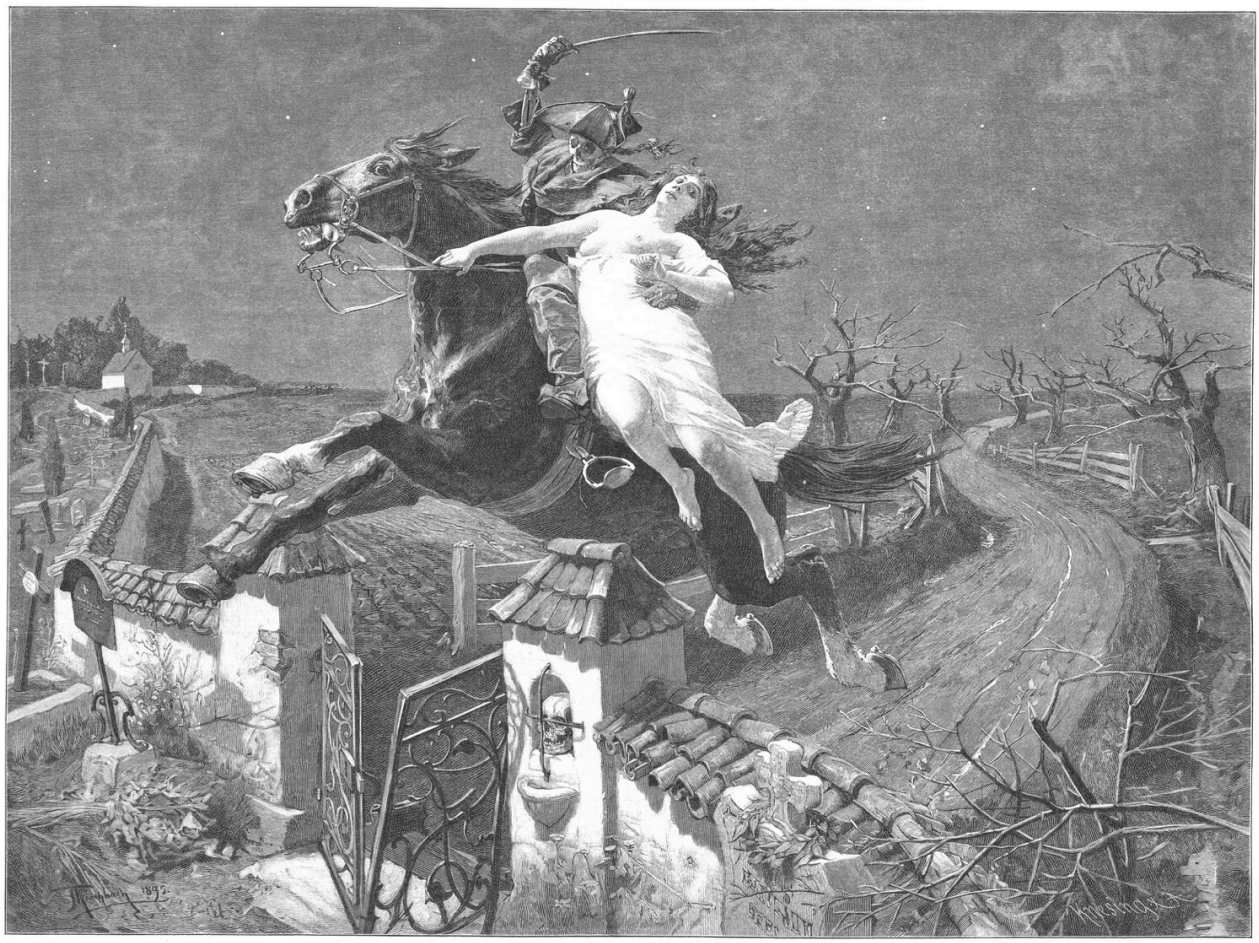
As lições do vampiro, como o próprio anuncia, superam as da mãe da moça. A oposição família *versus* estranho é também estabelecida e irá reaparecer no primeiro vampiro do século XIX. Enquanto oposição, o monstro contamina e corrompe a moral da família vitoriana; ele retorna da morte para corromper, destruir e arruinar aquilo que era secreto e afastado do olhar público e dos discursos: o vampiro é, já nesse primeiro momento, o que Théophile Gautier (1836) chamará de "a morte amorosa", em 1836, quase cem anos após a aparição do primeiro vampiro literário. Já é possível, também, assinalar que o vampiro constitui uma imagem inquietante que retorna, invasivamente, para o seio familiar. Freud irá elaborar essa questão no início do século XX, no ensaio *O Inquietante*. O vampiro do século XVIII, seja uma discussão acadêmica, realidade ou meramente imagem, é exatamente a passagem entre o conhecido que morre e o cadáver que retorna. O "retorno estranhado" se dá porque, enquanto ser intersticial, o vampiro atravessa a morte, fazendo dela sua principal morada e passagem; e da sombria residência invade, noites após noite, o mundo dos vivos.

1.7.2 Os mortos cavalgam velozes

Lenore, um dos poemas mais significativos do gênero, é publicado em 1774. É na balada gótica-romântica de Gottfried August Bürger que surge o verso "*nós, os mortos, cavalgamos velozes*", presente em diversas narrativas do gênero e símbolo das monstruosidades modernas que surgem no âmago de novas tecnologias que desestabilizam o corpo biológico. Os monstros e fantasmas competem com a mecanização da experiência.

> "Olhe lá, olhe só! A lua resplandece.
> Nós, os mortos, cavalgamos velozes.
> Que hoje te levarei com gosto
> Até nosso leito nupcial." (BÜRGER, 2010, pág. 219)

Guilherme, o noivo que retorna da guerra, já anuncia a sua condição de morto e deseja levar Lenore para o leito de núpcias – as núpcias, no entanto, revelam-se fatais. Morte, sexo e erotismo produzem, então, nova máquina, engendrando o vampiro como uma imagem atravessada por essas linhas de intensidades.



Lenore (nach der Bürger'schen Ballade). Nach einem gegenwärtig in Schulte's Kunstsalon zu Berlin ausgestellten Gemälde von Frank Kirchbach. (Photographieverlag der Photographischen Union in München.)

15. Ilustração de Frank Kirchbach, de 1896, para o poema Lenore. O noivo, representado na figura de um esqueleto, é imagem familiar dos espetáculos de fantasmagoria do século XVIII. O casal parece se destacar do cenário noturno, um possível cemitério, em direção ao observador, da mesma maneira como as projeções da lanterna mágica. Nessa imagem também fica evidente o caráter erótico do poema, com Lenore seminua sendo levada para a derradeira noite de núpcias, na qual a consumação do ato será sua morte.

A partir dessas baladas inicia-se o processo de corporificação e erotização do vampiro; figuras aparentadas, como escreve Felinto, vampiros e fantasmas compartilham características semelhantes:

> [ ]criaturas aparentadas que sofrem de uma crônica falta de densidade e insubmissão à temporalidade. São todos essencialmente imagens e, como puras imagens, frequentemente carecem de reflexão (FELINTO, 2010, p. 137).

No *proto-vampiro*, as características se confundem, permitindo que o mesmo assuma, nesse momento, um lugar intersticial entre o vampiro e o fantasma. Os corpos são fluídos, permeáveis e afetados por forças que lhes escapam: morte, amor, rancor, vingança, erotismo – potências inscritas no corpo que sobrevivem ao túmulo. O amor romântico, trágico, intenso e irrealizável, evoca Shakespeare mais uma vez: a fórmula morte e eternidade aparece como um paradigma vampiresco. Nas três narrativas que observamos, o retorno está ligado ao amor enquanto afeto e potência. Em *Lenore*, o amante retorna da guerra para levar a amada para sua morada final e, dessa forma, transformá-la também em uma criatura *entre* a vida e a morte. Ao final do poema, Bürger tece uma cena fantasmagórica na qual espíritos dançam e lamentam ao redor do fogo. Ao blasfemar contra Deus a perda do amante, Lenore é castigada: o morto retorna para leva-la para a morte. Seguindo as tradições das "*ghost stories*" e "*gothic tales*", o poema de Bürger é também uma espécie de "*cautionary tale*" contra a sensibilidade e excessos românticos. Lenore entrega-se ao desespero quando Guilherme não retorna da guerra e blasfema contra Deus. Nesse aspecto, o poema faz parte das narrativas didáticas do século XVIII, que instruem o leitor 'iluminado' em relação aos excessos, como observamos em Stefan Andriopoulos. Lenore funciona como um contraponto desmedido: sua lógica passa pelo excesso, pela blasfêmia; enquanto Emily, de Radcliffe, trava uma batalha contra sua própria imaginação delirante, Lenore entrega-se completamente ao delírio.

Enquanto tecnologia de produção de imagens mentais, *Lenore* evoca toda ambiência gótica de morte e desolação. Os primeiros versos do poema já anunciam a tônica do poema:

> Lenore desperta à alvorada
> Por tristes sonhos agitada:
> "És infiel, Guilherme, ou estás morto?
> Tardas ainda a voltar?" (BÜRGER, 2010, p. 219).

Em seguida, não encontrando o noivo entre aqueles que retornam da guerra, Bürger escreve:

E tão logo saía a tropa,
Ela à poeira se jogo
E arranca tufos do negro cabelo,
Delirante e desconsolado apelo. (BÜRGER, 2010, p. 221).

A dúvida, o desespero, a paixão desmedida funcionam como forças que desencadeiam, tanto na mulher quanto no leitor, os afetos de destruição: solidão e descrença, abandono e morte. Um corpo atravessado por essas intensidades torna-se o campo limítrofe no qual o gótico inscreve suas tramas. O delírio e a ruptura com o Senhor são os ritos de condenação do espírito.

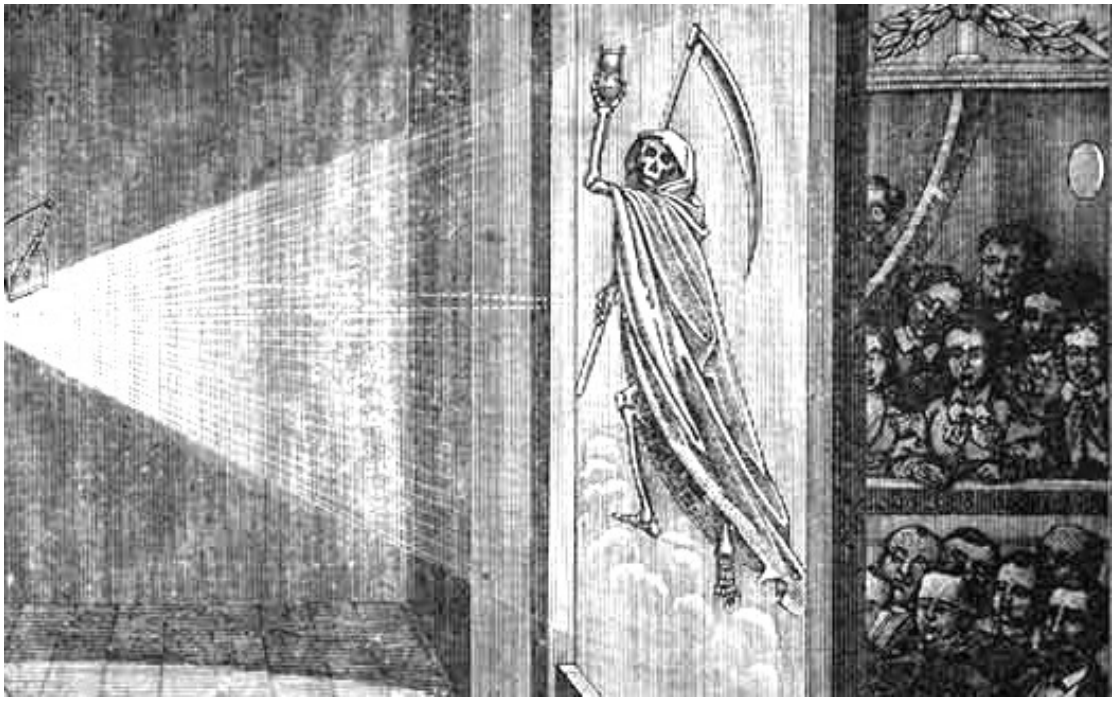
O poema de Bürger não menciona *vampiro* em momento algum, mas a temática torna possível sua inserção no campo semântico das narrativas de seres que retornam do túmulo para o mundo dos vivos. No final da narrativa, Lenore chega com Guilherme ao destino final e um coro de fantasmas canta:

Espíritos em círculo voluteiam,
Ladainha e arenga lamentam
Em grêmio ao brilho do luar
Uma macabra dança a urdir:
"Paciência! Paciência! Contra Deus não blasfeme jamais!
Nem com o coração em agonia! (BÜRGER, 2010, pág. 228).

A escuridão como lugar no qual os mortos passeiam e adquirem imagem, *aparecimento*, é o campo discursivo do imaginário romântico. Assim como as projeções da Lanterna Mágica, o caminho de Lenore é povoado por aparições e espectros sob a luz do luar. Fantasmas, mortos, um enterro, um cortejo fúnebre... o ambiente que o autor cria, noturno e sombrio, é o ambiente no qual as aparições espectrais surgem nos teatros de fantasmagorias. Como observamos, a literatura gótica se serve de um reservatório de imagens produzidas por essas tecnologias e vice-versa: demônios, fantasmas e terríveis mulheres sangrentas invadem o espectador do século XVIII. Ao descobrir a verdade sobre o noivo, Bürger descrever a seguinte imagem:

Olhe só, olhe lá! Que visão,
Uu, uu! Assombroso prodígio:
A armadura do brioso
Qual isca podre se rompe.
A cabeça tornada em caveira,
Descarnada sem miolo, sem pelo,
E o corpo todo esqueleto
Munido de foice e ampulheta (BÜRGER, 2010, p. 227).

Nesse instante, Lenore percebe que tomou a morte pelo noivo, ou seja, um erro de percepção produzido pela entrega ao excesso e à paixão. É possível observamos, em uma projeção de fantasmagoria de Robertson, no final do século XVIII, exatamente a imagem descrita por Bürger.



Detalhe da figura 14.

1.7.3 A Noiva de Corinto

Em *A Noiva de Corinto*, 1797, Johann Wolfgang Goethe agencia sexo, erotismo, morte, vampirismo e fantasmagoria à imagem da mulher. É o poema mais simbólico do gênero, não apenas pelo período em que surge, mas pelas temáticas evocadas. Ao fazer da sexualidade a força motriz do *entre* vida e morte (passagem), Goethe evoca para fora do túmulo a primeira imagem feminina do vampiro. Nessa balada do final do século, a jovem retorna da morte para clamar o amante que lhe fora prometido.

A temática da mulher fatal, para o romantismo, faz ressonar a convergência morte e sexualidade. Se o erotismo, como deseja Bataille (1988), é o campo dialógico entre morte e sexualidade (experiência de produção de diferença, subjetividade e questionamentos acerca das forças que operam no corpo), a mulher-vampiro do final do século XVIII, representada no poema de Goethe, traz para o mapa novas constelações, reativando outras forças e discursos cancelados pelo moralismo que passou a cercar e cercear o sexo. A sexualidade confiscada e calada, como aponta Foucault, exige uma saída. Os corpos vivos, disciplinados e contidos não administram o excesso do sexo – fluídos, misturas, violência, gozo. Caberá, então, ao monstro intersticial esse lugar de uma poética da erótica monstruosa, violenta e, não raramente, fatal.

O erotismo interdito, presente nas baladas góticas com temáticas vampíricas, é um dos campos no qual a Noiva de Goethe se inscreve e produz violento desequilíbrio. É nesse mesmo movimento de interdição erótica que o jovem amante, como uma máquina-corpo, se desfaze e se acopla à vampira, produzindo, nesse sentido, sua própria morte. No poema de Goethe vemos o Corpo sem Órgãos funcionar plenamente, de acordo com o desejo que deseja, também, a morte.

Para Bataille (1988), o erotismo é um dos lugares de produção de diferença, o monstro erotizado na figura da vampira expande essa relação e incorpora as instâncias dessa experiência: morte, violência, erotismo, sacrifício, sexualidade e animalidade. O vampiro vai desenvolver, até o final da modernidade, íntima relação com o lado animal do homem, não apenas a ausência de limites, mas uma imagem potente, violenta e transgressora. O *proto-vampiro* romântico, condenado a uma estética do belo, comporta a intensidade do animal que pulsa por debaixo do corpo, ao invés de se manifestar fisicamente.

Explodir e ultrapassar os limites do corpo, do sexo e da sociedade em busca de uma nova experiência interior. De acordo com a ideia de continuidade e descontinuidade apresentada por Bataille em *O Erotismo (1988)*, o vampiro cria com a sua vítima uma relação

de continuidade porque estabelece com ela uma relação de morte, dependência, parasitismo e erotização da finitude. Morrer através do abraço de uma vampira é produção de desejo: o erotismo é a aprovação da vida até na própria morte (BATAILLE, 1988, p. 11). Pode-se dizer, então, que a erótica do vampiro é a aprovação da vida até na própria morte: permanência, resistência e o pulsar do desejo.

A violência presente nesses textos passa por esse lugar de uma experiência de transgressão e ruptura, repúdio e fascínio. Bataille (1988) escreve sobre a relação ambígua com o cadáver: ao mesmo tempo que existe um forte movimento de repulsa, há algo no morto/na morte que nos atrai; algo de perturbador. Lenore parte com seu amante morto para a noite de núpcias e o horror ao descobrir que Guilherme não passa de um cadáver é diminuído diante das cenas que se desenrolam ao seu redor: o coro de fantasmas etc. Baudelaire irá recuperar essa temática e essas imagens durante o século XIX, como veremos no próximo capítulo.

Nos poemas de Ossenfelder (1748) e Bürger (1774) e até mesmo em *O Castelo de Otranto (1765)* e *Os Mistérios de Udolpho (1794)*, a mulher aparece como vítima passiva de um sistema que a aprisiona no ambiente doméstico e familiar. A heroína de Radcliffe (1794), por mais reativa que seja, é vítima das maldades e perversões de Montoni. Goethe subverte essas relações e produz a imagem de uma mulher que retorna para se vingar não apenas da família, mas também do noivo e, ultrapassando a esfera do familiar, ela retorna para uma vingança contra o gênero masculino:

> Da sepultura lançada à vida,
> À procura do anelado bem,
> Por perdido ser inda querida
> Aspirar todo o sangue que tem,
> Quando ele morrer,
> Mais hei de querer,
> Sedenta, a debelar gente jovem (GOETHE, 2010, p. 235).

A mulher tornada vampira, em Goethe, apresenta já os traços e costumes herdados de Lilith e das Lâmias gregas: sedutora, capaz de destruir o mais íntegro homem, fatal e amaldiçoada, a vampira se apresenta como o corpo-campo no qual o desejo é produzido. É noturna, espectral e compartilha sua existência com as prostitutas, transformando o sangue, assim, em moeda de troca.

Em *A Noiva de Corinto* podemos ver também a temática da "fome", o desejo por mais sangue. No poema de Ossenfelder (1748), o "frescor púrpuro" é sugado e a relação sexual sublimada – a experiência vitoriana sublima o Outro através da monstruosidade, o sexo através da violência e assim por diante, em jogos duplos de inscrever no possível o interdito. A tecnologia gótica do século XVIII, consonante com a emergência de uma moralidade que cala o discurso acerca do sexo, produz uma das metáforas mais potentes para a mitologia vampiresca: o ato/gesto de morder o pescoço para beber o sangue, não raramente, *é* o ato sexual. E o gozo final é a morte. É o acoplamento pescoço-sangue-boca, anunciado anteriormente nesse capítulo.

A Noiva, que também, como cabe aos monstros noturnos, tem sua aparência disfarçada pela escuridão, porta em seu corpo *não-morto* a maldição que parece ser própria do desejo: a insaciabilidade. É possível pensar que a dinâmica do capitalismo emergente, no final do século XVIII, encontra-se presente nesse poema: o consumo como um dos *pathos* da mitologia moderna do vampiro, o excesso do desejo: querer sempre mais. A negação da felicidade e dos prazeres carnais, nesse cenário, é uma das razões que expulsa o corpo do túmulo.

> Ao clarão da luz, vê se insinuar
> Pelo quarto, moça virginal
> Brancos véus a acobertar,
> Cingindo a fonte preto-ouro xal.
> Tão logo o vislumbra
> No canto à penumbra,
> Espanta, mão alva ele ao alto (GOETHE, 2010, p. 232).

É através de jogos de luzes e penumbras que Goethe compõe sua noiva e seu ambiente. Goethe escreveu, também, tratado sobre a percepção das cores, das luzes etc. Sua vampira participa desse jogo de esconder e revelar através da luz. No entanto, Goethe evoca também a lógica da lanterna mágica ao fazer aparecer a vampira no clarão da luz, como nas projeções na eternas noites hegelianas.

Borradas as fronteiras entre vida e morte, a noiva-vampira torna-se uma imagem simbólica que irá ressurgir, por exemplo, no romance de Bram Stoker, como veremos. A vampira de Goethe responde, também, ao folclore e mitologia do tema. Lecouteux (2003) explica que havia regras específicas para que a pessoa voltasse da morte como vampiro: suicidas, impuros, mulheres adúlteras, filhos incestuosos, os que foram enforcados, os que

foram enterrados ao pôr-do-sol... A Noiva, oferecida em sacrifício pela própria mãe, retorna a partir de "uma lei bem própria" e, com uma voz de sepulcro, brada contra a mãe: Ah! Terra não esmorece paixão (GOETHE, 2010, p. 237). Os mortos que invadem o mundo dos vivos, em geral, se aproximam com intenções oblíquas e dissimuladas. A jovem noiva retorna para levar o prometido e o jovem, em êxtase diante da visão, não resiste:

> "Eu desejo aquecê-la do frio,
> Mesmo que tu venhas da tumba!
> Um beijo fervente!
> Anseio eloquente!
> Não te queimas uma paixão profunda?" (GOETHE, 2010, p. 235).

A ausência de resistência do jovem no poema de Goethe (1797) encontra paralelo no desespero de Lenore, de Bürger (1774): enquanto ela deseja o retorno do noivo morto na guerra, o noivo de Goethe não resiste ao encantos mórbidos da vampira. Os desesperos são produzidos em lugares distintos, mas respondem a uma mesma ordem: desejo. Entregam-se sem medir as distâncias entre vida e morte, talvez enganados pela ilusão da vida no corpo morto dos vampiros. A entrega a uma paixão desesperada e devastadora, diante da moral e dos costumes do final do século XVIII, só pode ser resolvida com a morte, a suspensão do sujeito do social. Os "vivos" entregam-se, delirantes, à morte amorosa: não há escapatória uma vez que o vampiro pousa sobre o corpo humano seu terrível olhar, produzindo, através dessa conexão um agenciamento, uma máquina orgânica de carne, sangue, erotismo e morte.

Coberta com brancos véus, a vampira *fin-du-siecle* volta seu terrível e lascivo olhar para a passagem que surge à sua frente: o século XIX. Expulsa do túmulo pelo Iluminismo, filha bastarda da racionalidade esclarecida, a vampira de Goethe é o corpo-limite no qual os resíduos do século das luzes se inscrevem: é, simultaneamente, depositário e reservatório de imagens.

Não mais translúcida, não mais tremeluzente em fumaças ou telas das fantasmagorias, a vampira, autônoma, atravessa o umbral que divide os séculos e, com um último olhar para o século XVIII, ela sorri com afiados caninos, convidando os mortos para a modernidade assombrada que se estende à sua frente, satisfeita com as marcas deixados na epiderme de um

século que tentou, mais uma vez, destruí-la, ela entoa as palavras escritas na gravura de Goya (1799): o sonho da razão produz monstros.[22]

[22] No orginal: el sueño de la razón – ou seja, podemos atribuir dois sentidos: o sonho da razão e o sono da razão; de qualquer forma, os monstrous surgem…

2 Passagens de Drácula

The world dominated by its phantasmagorias - this, to make use of Baudelaire's term, is "modernity."
Walter Benjamin, *The Arcades Project*

I've been thinking about vampires. You fear death. Being immortal, you fear it more than those to whom it comes naturally. Vampires are a paradox. Demon in a human body, you walk in both worlds and belong to neither. I can relate.
Joss Whedon, *Buffy, the vampire slayer*

Walter Benjamin não escreveu sobre vampiros. Em seus escritos, até onde foi possível verificar, não há uma linha dedicada ao monstro que se alimenta de sangue humano. Essa ausência é sentida, imagino, por poucos pesquisadores. É fruto, podemos imaginar, do interesse quase obsessivo de Benjamin pela Paris do século XIX. No entanto, na constelação benjaminiana da Modernidade, uma imagem se destaca como nódulo da experiência: Baudelaire. Se o pensador e crítico alemão não convoca o vampiro para a sua experiência, o poeta e flâneur, com certeza, convoca. Através da presença de uma ausência, buscamos o vampiro na Modernidade benjaminiana.

Podemos argumentar, também, que a modernidade parisiense é radicalmente distinta da modernidade londrina. Em Paris, as mulheres assumem, invariavelmente, identidades vampíricas[23]: prostitutas lascivas participam da vida boêmia e convidam os homens aos prazeres arriscados da carne – mediante, obviamente, um preço. A monstruosidade inglesa, no entanto, assume, não raramente, o caráter de uma presença invasora do normal e do cotidiano. Mesmo tratando-se de experiências distintas, podemos sobrepor o mapa de Benjamin ao romance *fin-du-siècle* de Bram Stoker (1897), *Drácula*, e o resultado é uma interessante e intensa passagem.

Susan Buck-Morss (1991), no prefácio do livro *The Dialectics of Seeing*, explica seu empreendimento:

> Isso é um empreendimento herege. É um livro de imagens de filosofia, explicando as dialéticas da visão desenvolvidas por Walter Benjamin, que levou a sério os detritos da cultura de massa como fontes de uma verdade filosófica. Esse empreendimento evoca sua autoridade de um livro que nunca foi escrito, o *Passagen-Werk* (Arcades Project), o interminado e maior projeto dos anos maduros de Benjamin (BUCK-MORSS, 1991, p. IX).[24]

Esse capítulo é, por sua vez, uma *outra* experiência herege. Por sua vez, também, toma a autoridade do trabalho de Susan Buck-Morss e, em segundo lugar, do incompleto livro de Walter Benjamin, *The Arcades Project* – tratado aqui no título original, *Passagen-Werk* – uma vampirização sobre uma vampirização, pode-se dizer.

---

[23] Baudelaire escreve dois poemas com a temática vampírica: Les Métamorphoses du vampire e Le Vampire, os dois publicados na edição de 1861 de Flores do Mal. Théophile Gautier representa o monstro no perturbador conto A Morte Amorosa, publicado em Paris em 1836.

[24] No original: This is an unorthodox undertaking. It is a picture book of philosophy, explicating the dialectics of seeing developed by Walter Benjamin, who took seriously the debris of mass culture as the source of philosophical truth. It draws its authority from a book that was never written, the Passagen-Werk (Arcades Project), the unfinished, major project of Benjamin's mature years (BUCK-MORSS, 1991, p. ix). Tradução minha.

Nesse capítulo, analisamos *Drácula* como um romance-síntese da Modernidade – não seu lado reluzente, festivo e progressista; *Drácula* funciona como um negativo da modernidade capitalista do século XIX, o lado assombrado, invertido e perverso desse período.

Se *Passagen-Werk* trata de uma história dentro de uma história (a Paris do século XIX através da experiência histórica de Benjamin), analisar *Drácula* nesse sítio é realizar deslocamentos – e deslocamentos pressupõem desmoronamentos e reorganizações. O romance é uma estrutura, uma arquitetura que o leitor atravessa.

Se *Drácula*, para o século XIX, representava o auge da burguesia vitoriana materialista, do consumo de novidades, da luta contra uma ameaça incorpórea; para o século XX, o romance é a ruína que preserva os detritos de um passado descartado (BUCK-MORSS). Ler *Drácula* é entrar em um mundo no qual a máquina-de-escrever, o fonógrafo, a taquigrafia e a fotografia participam da experiência cotidiana e fazem parte da constituição da subjetividade do sujeito moderno; hoje, esses elementos, essas máquinas, pertencem aos museus, antiquários, lixo histórico que poucos sabem manusear.

Atravessamos topologias temporais – da Londres Moderna para a Transilvânia Rural e vice-versa; as personagens se submetem, se entregam, se reconfiguram a partir de trocas forçadas: é necessário amalgamar tempos, produzir uma massa heterogênea de contradições: ciência e medicina modernas encontram as superstições folclóricas e primitivas; trabalhadores assalariados e citadinos tornam-se semi-monstros eróticos; Wilhelmina Murray[25] é o campo no qual tecnologia e 'mulher' se encontram, se fundem, se separam.

Todos os tempos, em seus projetos de destruição e reconstrução, produzem resíduos – lixos, excessos, restos. Ruínas e escombros se recombinam em novas/outras estruturas. Não raramente, esses processos desenterram corpos de outras épocas, reativando energias adormecidas e inserindo no presente outras temporalidades. São, sob muitos aspectos, imagens residuais que insistem em retornar, em reaparecer, reconfiguradas, nuas ou travestidas – mas radicalmente estranhas ao presente no qual surgem.

[25] Wilhelmina 'Mina' Murray é a personagem central em Drácula. Jovem professora em uma escola de etiquetas para moças, Mina é noiva de Jonathan Harker, personagem que inicia o romance de Stoker. No decorrer da narrativa, ela e Harker se casam e ela passa a ser chamada de Mina Harker. As personagens masculinas orbitam ao redor de Mina e tecem desmedidos elogios, a considerando uma luz nas trevas e sublinhando sua praticidade, objetividade e desempenho mecânico: excelente memória, datilógrafa, metódica etc.

Benjamin [26] realiza um minucioso trabalho arqueológico ao investigar como esses espaços – as arcadas, as passagens, as galerias – guardavam, em uma espécie de suspensão, o lixo da história – objetos, corpos, usos dos corpos e dos objetos, a decadência das novidades constantemente transformadas em passado, a detenção de um tempo que se deteriora e denuncia, vivamente, a presença do passado no âmago do presente.

O vampiro é o Soberano das Passagens[27]. Isso significa dizer, como já observamos, que se trata de uma criatura intersticial, que transita exatamente no entre, nas fissuras, nos micro espaços – o vampiro é a poeira acumulada na História.

A Modernidade de *Drácula* se estende tanto quanto a Modernidade estende seus espectrais tentáculos para dentro do século XX. As possíveis – e inúmeras – chaves de leitura e aberturas são sintomáticas de um romance cujos movimentos se alastram para frente e para trás, ou seja, passado e futuro; isso faz de *Drácula* uma narrativa do seu tempo, do presente – tanto o texto quando o monstro encontram-se em uma relação tencionada com o tempo.

Trata-se, essencialmente, de um mundo limiar e personagens limiares. Jonathan Harker abre a porta entre dois mundos, permitindo assim a passagem do pesadelo, das sombras, para o "nosso" mundo, a sociedade 'moderna', civilizada e tecnológica. [28]

O corpo torna-se também limiar – o corpo em todos os seus sentidos, como estrutura orgânica, como máquina, como campo de desejos, como objeto, como construção cultural; o corpo, no romance de Stoker, é simultaneamente um arco e sua passagem. *Atravessar* o corpo, nesse sentido, significa maculá-lo com impurezas, abri-lo para desejos interditos, fazer funcionar o outro lado da maquinaria repressora vitoriana. Após ingerir o sangue do vampiro, Mina repete, em uma espécie de mantra: impuro, impuro... É esse o estatuto do corpo.

A experiência do cotidiano revela, no mais íntimo dos negativos, que, no fundo, somos monstros horríveis, capazes de atitudes e gestos que nossa superfície lisa e plácida não suportaria. O peso, a deformidade, o excesso e a ausência rompem com a quietude frágil da nossa existência. O corpo que escapa ao que é considerado 'normal' é investido de uma potencia destruidora e sua mera presença ameaça violentamente nossa experiência. Dessa

[26] É difícil estabelecer uma data precisa para os escritos de *Passagen-Werk*, levando em consideração que Benjamin trabalhou durante 13 anos no projeto. Utilizo, aqui, a data da publicação do livro *The Arcades Project*, publicado pela Harvard University Press, em 2002. Mas devemos ter em mente que Benjamin trabalhou de 1927 até 1940, quando se suicidou durante sua trágica tentativa de fuga da França ocupada.

[27] Essa imagem devo a Maurício Lissovsky, que apontou essa posição do vampiro durante a qualificação desse trabalho.

[28] É no mesmo sentido que Harker torna-se um corpo estranho no Castelo Drácula – de certa maneira, contaminando o passado gótico com sua presença 'atual'- que o Conde torna-se um corpo estranho em Londres, contaminando a Modernidade com seu vampirismo.

maneira, esses corpos e corporeidades funcionam, acoplados ao normal, como máquinas de fluxos constantes: corpos ameaçadores que sugam e desestabilizam, bocas acopladas aos pescoços, corpos que se transformam em outros corpos, feridas que contaminam e transformam, formas que não devem ser confiadas... o monstro é apenas monstruoso em relação a alguma coisa; a monstruosidade, seus efeitos e afetos funcionam apenas enquanto essa estranha maquinaria deleuziana. O monstro ameaça a estrutura sedimentada do capitalismo porque evoca novas e diferentes formas de produção; o monstro força a ruptura das bases, quebrando com estruturas monolíticas: o que o monstro e a monstruosidade produzem não pode ser capitalizado, são afetos, intensidades, diferenças, em suma, os monstros vendem exatamente porque produzem resistências.

A superfície lisa, polida, quase reluzente, começa a rachar e as fissuras tornam-se visíveis. As profundezas são monstruosas.

2.1 Drácula: limiares

Em suas anotações pessoais para a escrita de *Drácula*, Bram Stoker anota:

> Vampiro
> Memo (1)
> não há espelhos na casa do Conde
> nunca se pode vê-lo refletido em um – sem sombra?
> luzes arrumadas para não fazer sombra
> nunca come nem bebe
> carregado ou guiado através de soleira
> (STOKER, 2008, p. 18).[29]

A última regra, "*carried or led over treshold*", pode ser traduzida da seguinte maneira: o vampiro precisa ser carregado ou guiado através do limiar/soleira.

Não encontramos, no romance, nenhuma passagem que utilize essa ideia, nos levando a crer que foi abandonada pelo escritor na confecção final da narrativa. No entanto, também não vemos o Conde Drácula atravessar soleira ou limiares. Durante as Noites londrinas, o vampiro se desloca na forma de um gigante morcego, convoca os lobos e sua doce melodia, e desliza na forma de uma branca e espectral neblina, atravessando frestas de portas e janelas. O vampiro, como sabemos, precisa ser convidado para entrar.

Susan Buck-Morss sintetiza as arcadas da seguinte maneira:

[29] No original: Vampire Memo (1) no looking glasses in Count's house/ never can see him reflected in one — no shadow?/ lights arranged to give no shadow/ never eats nor drinks/ carried or led over threshold. Tradução minha.

> As galerias que no século XIX abrigaram os mundos oníricos de consumo, apareceram no século XX como cemitérios de commodities, contendo os lixos de um passado descartado (BUCK-MORSS, 1991, p. 38, tradução nossa).

A abertura de *Drácula* se dá com o diário – taquigrafado[30] – de Jonathan Harker, advogado londrino que vai de Londres para a Transilvânia fechar negócios com o misterioso e desconhecido Conde Drácula. Harker escreve, no trem, que sente como se estivesse abandonando o Oeste e entrando no Leste – e aqui trata-se de uma divisão não apenas geográfica, mas simbólica e temporal: Harker abandona o presente e a aposta no futuro (o progresso) e adentra em um "tempo que não passou", que não foi "empurrado para frente":

> Diário de Jonathan Harker – Taquigrafado
> 3 de maio. Bistritz. – Parti de Munique às 8:35h da noite, no dia primeiro de maio, e cheguei a Viena no dia seguinte, de manhã cedo; deveria ter chegado às 6:46h, mas o trem atrasou uma hora. Budapeste parece um lugar maravilhoso, pela vista rápida que tive do trem, e pelo pouco que pude andar pelas ruas. Tive um certo receio de me afastar muito da estação, pois chegamos atrasados, e, na medida do possível, partiríamos na hora certa. A impressão que tive foi a de estar deixando o ocidente e entrando no oriente; das esplêndidas pontes sobre o Danúbio, que aqui é bastante largo e profundo, a que fica mais a oeste levou-nos até o domínio dos turcos, com seus costumes e tradições (STOKER, 1897, p. 229).

A distensão temporal e geográfica, seguida por "choques visuais"[31], abala profundamente a capacidade de Harker de discernir entre o Real e a Fantasia. Esse espaço limiar pode ser sentido, também, em uma acepção freudiana, como o estado de vigília, entre o sono e o 'acordado'. No entanto, esse não é o campo da nossa análise. As experiências de Harker no Castelo Drácula o conduzem a um estado de incapacidade de discernimento. Se as arcadas galerias de Paris configuram novos espaços utópicos, '*dreamlands*' para os consumidores[32], o Castelo Drácula seria a figura de pesadelo, o inverso desses lugares: à medida que Jonathan percebe onde está, deseja fugir. Talvez, se o consumidor do século XIX, distendido entre a atenção e a distração, conseguisse enxergar além e através da ideologia

[30] A taquigrafia era um sistema de escrita empregado no século XIX e primeira metade do XX – uma escrita rápida, na qual as palavras são substituídas por símbolos; é também uma forma de codificar mensagens. A taquigrafia acompanha a aceleração industrial do século XIX.

[31] Os choques e traumas afetam profundamente a capacidade de percepção de Harker. Imerso no Castelo Drácula, pode-se pensar que Jonathan é o espectador de um terrível e hiperreal cinema imersivo de horror; ao invés dos estímulos da grande metrópole, o que desorienta as personagens em *Drácula* são os sucessivos choques visuais e contatos com corpos e situações afastadas do tempo e do visível pelo progresso.

[32] Susan Buck-Morss escreve que há, também, na acepção benjaminiana da modernidade como um "dreamworld", a concepção de um "acordar coletivo" desse sonho como um sinônimo de uma revolucionária consciência de classe. Em *Drácula*, as personagens não acordam politicamente desse 'dreamworld' moderno, muito pelo contrário; elas se armam de mercadorias para manter e proteger as estruturas da Modernidade.

dessas arquiteturas, desejaria também fugir desses espaços monstruosos, iluminados e sedutores, que convidam ao perpétuo consumo.

> O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra schwellen [inchar, intumescer], e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar (manter, constatar) o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra seu significado. Morada do sonho (BENJAMIN, 2009, p. 559).

Na passagem acima, citada por Jeanne Marie Gagnebin no texto **Entre a vida e a morte** (2010)[33], Walter Benjamin tece, em *Passagens*, uma das possíveis apreensões do termo 'limiar'. Esse conceito nos será caro para pensarmos *Drácula* como um romance limiar, uma narrativa que se situa na passagem, no âmago da transição do Moderno para o Contemporâneo. O romance de Bram Stoker é uma espécie de compêndio de práticas, tecnologias, corpos e limites que rompem, se fragmentam e se reorganizam na travessia do século XIX para o século XX. Mais a frente em seu texto, Gagnebin escreve:

> O conceito de *Schwelle*, limiar, soleira, umbral, *seuil*, pertence igualmente ao domínio de metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais; mas se inscreve de antemão num registro mais amplo, registro de movimento, registro de ultrapassagem, de 'passagens', justamente de transições, em alemão, registro do *Übergang*. Na arquitetura, o limiar deve preencher justamente a função de transição, isto é, permitir ao andarilho ou também ao morador que possa transitar, sem maior dificuldade, de um lugar determinado a outro, diferente, às vezes oposto. Seja ele simples rampa, soleira de porta, vestíbulo, corredor, escadaria, sala de espera num consultório, de recepção num palácio, pórtico, portão ou nártex numa catedral gótica, o limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios. Ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo (GAGNEBIN, 2010, p. 13/14).

A acepção de 'limiar', nesse contexto, permite que inscrevamos *Drácula* – e os vampiros, em geral – como seres limiares, imagens espectrais de atravessamento – do interstício. *Drácula* é um mundo limiar no qual cruzar fronteiras – atravessar – significa abrir as portas entre experiências radicalmente distintas, interligar temporalidades: a Modernidade capitalista e materialista do final do século XIX e um monstro espectral e antigo, cujo desejo é

> [ ] andar pelas ruas populosas da magnífica Londres, estar no meio do turbilhão e da correria da humanidade, compartilhar sua vida, suas mudanças, sua morte, e tudo que a faz ser o que é (STOKER, 1897, p. 24).

[33] Publicado no livro *Limiares e Passagens em Walter Benjamin*, 2010, Editora UFMG.

O desejo de Drácula é tornar-se um anônimo nas ruas da metrópole londrina, um *flâneur*, deixando para trás o castelo em ruínas, seu universo feudal, os camponeses supersticiosos que o identificam pelo que ele é – um vampiro monstruoso. O Conde de Stoker já entendeu o que está em jogo nessa transição: seu desejo de pertencimento é possibilitado pelo capital acumulado "quase magicamente", permitindo ao Conde a compra de três propriedades em Londres.

Empregamos, dessa forma, o conceito de '*arcades'* não apenas como uma estrutura material, um espaço de trocas e atravessamentos; '*arcades*', nesse sentido, é uma forma específica de experiência moderna do corpo com o material, o imaterial, e o capitalismo: o acúmulo de riquezas possibilita movimentos monstruosos, como escreve Franco Moretti (1988): como o capital, Drácula é impelido ao crescimento contínuo, uma expansão ilimitada do seu domínio: a acumulação é inerente na sua natureza.

Ao fazer de *Passagen-Werk* sua mais significativa (e incompleta) obra, Benjamin toma a estrutura das Passagens como campo transicional, um lugar de atravessamento, o lugar essencial do sujeito moderno das grandes metrópoles, o lócus da experiência subjetiva da cidade. É nesse intervalo que se torna possível apropriar-se do conceito de '*arcade*' e aplica-lo como uma noção não restrita apenas às estruturas de ferro e vidro, luzes e reflexos, de Paris – o conceito se expande e se amplia como o campo no qual uma nova/outra subjetividade moderna, de acordo com Benjamin, Simmel, Kracaeur, se origina: a experiência subjetiva do sujeito nas metrópoles e suas relações com as novas tecnologias de produção de sentido.

De acordo com Stacey Abbott (2007)[34], Harker deixa para trás um mundo organizado e calculado para adentrar uma região selvagem, na qual os trens se atrasam e os costumes são radicalmente diferentes da experiência londrina *fin-du-siècle*. No primeiro parágrafo do romance, supracitado, entendemos que estamos abandonando o mundo conhecido, iluminado e limitado, para entrarmos em um mundo não familiar, no qual tudo é estranho e as fronteiras e limites são borrados.

Podemos concluir que, na jornada de Harker para o Castelo Drácula e durante sua terrível estadia, tudo é monstruoso. O vício e hábito do constante registro é, ao mesmo tempo, a costura textual que produz o vampiro e o acúmulo de informações que possibilitaria sua subsequente destruição. Sobre o espaço no qual ele se encontra, anota:

[34] Abbott, Stacey. *Celluloid vampires: life after death in the modern world*, University of Texas Press, 2007.

> Li que todas as superstições existentes no mundo reúnem-se nos Cárpatos, como ali estivesse o centro do redemoinho da imaginação: se for verdade, minha estada talvez venha a ser bastante interessante (STOKER, 1897, p. 230).

Essa passagem é uma dupla marcação: inscreve a região dos Cárpatos em um mapa imaginário de superstições, convocando a imagem de um redemoinho, ou seja, um espaço de atração do sobrenatural; é também, para Harker e para o leitor, o início do abandono da crença no progresso iluminista, na ciência e na tecnologia; à medida que afundamos no mundo de Drácula, seus conhecimentos e ceticismos mostram-se inúteis e esvaziados de sentido; em um mundo administrado pelo sobrenatural, as forças da Modernidade enfraquecem.

Ao chegar no Castelo do Conde, deixado só no pátio, Harker aguarda que alguém apareça e abra a pesada porta – ele anota:

> Fiquei onde estava, em silêncio, pois não sabia o que fazer. Não havia sinal de campainha ou de aldrava, e era improvável que minha voz conseguisse atravessar aquelas paredes sombrias e aquelas janelas escuras. Esperei por um tempo que me pareceu infinito, e sentia o medo e as dúvidas aumentarem (...). Tudo parecia-me um terrível pesadelo, e eu esperava despertar subitamente, em casa, a aurora insinuando-se através das janelas, como algumas vezes acontecia nas manhãs que se sucediam a dias de trabalho excessivo (STOKER, 1897, p. 244).

A percepção de estar em um "pesadelo noturno" retorna para Harker durante o romance. Sua primeira travessia é marcada pela jornada horizontal de trens e carruagens; à medida que ele avança *para dentro*, a Noite cai e temos a sensação de que a jornada não é apenas horizontal; ao chegar no Castelo, Jonathan realiza movimentos verticais – ficamos com a estranha sensação de que estamos, cada vez mais, afundando junto com Harker em um mundo de demônios e eventos não contabilizados pela experiência dos habitantes das cidades. Como escreveu Gilles Deleuze sobre Lewis Carroll[35]: a profundidade é o lugar de terríveis embates.

O espaço conectivo ente o Real e a Fantasia, entre o possível e o sonho, é, também, um espaço limiar. Nessa anotação, Harker afasta de forma radical sua experiência de Londres

[35] Lewis Carroll é inglês e publica sua obra mais importante e significativa em 1865. As narrativas fantásticas da segunda metade do século XIX são sintomas da sociedade vitoriana que observa, não sem espanto, a invasão, por todos os lados e fronteiras, de seus territórios físicos e simbólicos por forças que não podem ser controladas. Importante lembrar, também, que Carroll esteve envolvido em escândalos sexuais, portanto uma identidade híbrida entre o "pedófilo monstruoso" e o "escritor de histórias infantis"; essa marcação é importante porque Nina Auerbach, entre outros autores, aponta para a estranha e conflitante amizade entre Stoker e Wilde; há autores que observam a relação de Jonathan e Harker como um espelho da relação entre Stoker e Wilde; no final do século, Oscar Wilde é julgado e condenado por comportamentos que ferem a moral e os bons costumes vitorianos. A literatura inglesa dessa época, através de personagens fantásticos, monstruosos e situações limítrofes, produz um campo de veladas relações eróticas, reprimidas, que retornam violentamente.

e recusa aceitar o que vive como Real – o retorno para a metrópole, na fantasia da "massa assalariada"[36], engendra um dia de "trabalho excessivo".

Raul Antelo, no texto **Limiares do singular-plural**, convoca a definição que o antropólogo Marcel Griaule emprestou ao termo 'limiar', na revista *Documents*, uma das publicações mais importantes do Surrealismo:

> A soleira é o nó que separa dois mundos inimigos: o interior e o ar livre, o quente e o frio, a luz e a sombra. Passar por cima de uma soleira significa, portanto, atravessar uma zona perigosa onde batalhas invisíveis, mas reais, são travadas. Enquanto a porta estiver fechada, tudo está bem. Abri-la é algo sério: é soltar dois bandos um contra o outro, é arriscar de se deixar prender na briga (*bagarre*). Longe de ser algo que facilita a nossa vida, a porta é um instrumento terrível que não deve ser manipulado a não ser com muito cuidado e de acordo com os ritos e que deve ser cercada com todas as garantias mágicas (GRIAULE apud ANTELO).

O que separa esses dois mundos inimigos – Londres e Drácula; aristocracia e proletariado; Real e Fantasia – é o próprio Jonathan Harker, ou seja, o trabalhador assalariado cujo corpo serve como campo *sobre e através do qual* monstruosidades antigas e modernas atuam: da mesma forma que o capitalismo produz o corpo do trabalhador para que esse possa *re-produzir* e manter o capitalismo (experiência moderna), Drácula utiliza o corpo de Harker como uma mercadoria, e "suga" dele tudo que considera importante para sua transição – acento inglês, entonação, hábitos, gestos... Drácula não quer ser reconhecido como Outro e sim como Mesmo.

O que estamos tencionando aqui é que o excesso, tanto da realidade material das passagens oníricas quanto das sombrias fantasias góticas, produz um estado de entorpecimento dos sentidos, deixando o sujeito anestesiado, inerte, alienado – vítima, suscetível, entregue aos estímulos externos.

> Agora, quando tenho a sensação de que estou perdendo a cabeça, e de que o choque talvez tenha sido grande demais para que eu consiga manter a lucidez, volto-me ao meu diário em busca de paz. O hábito de narrar tudo acuradamente há de ajudar a me acalmar (STOKER, 187, p. 266).

[36] Inka Mülder-Bach, na introdução do livro *The Salaried Masses: duty and distraction in Weimar Germany*, aponta que Kracauer apresenta, por um lado, os trabalhadores como vítimas de uma modernização sociocultural que ocorreu de maneira similar em todos os países de capitalismo avançado do Ocidente; Kracaeur é o primeiro a estabelecer a conexão entre trabalho e lazer, entre uma racionalização econômica e a distração provida pela indústria cultural; a autora anota também que Kracauer – assim como Benjamin – descobre a juventude como um fetiche moderno e reconhece a importância da mulher no mundo do trabalho e como consumidoras de cultura de massa. Todas essas dimensões estão presentes nas personagens de Drácula.

Experiência, choque e trauma, tanto para Benjamin quanto para Simmel e Kracauer, são sintomas da Modernidade neurológica que o indivíduo do final do século XIX experimenta. Os múltiplos estímulos visuais da grande metrópole operam diretamente na experiência sensível – subjetiva – dos habitantes da cidade. A experiência de Harker no Castelo é uma sequência de choques visuais e estímulos que o levam ao espaço limiar, entre a sanidade a loucura.

Em *Passagen-Werk*, Benjamin anota que o Surrealismo nasceu nas '*arcades'* (arcadas, passagens) – é interessante traçar a relação entre esses campos estéticos: para os Surrealistas, as narrativas de terror e horror, principalmente em suas formas audiovisuais, eram caríssimas devido ao ritmo acelerado, às rupturas, quebras e fragmentos, aos cortes rápidos e brutos e à fragilidade das fronteiras entre Real e Fantasia; '*arcades*', a literatura gótica de horror, o cinema[37] e o Surrealismo: espaços distintos, ligados por genealogias que se perpassam e se convocam. Tempo, espaço, corpo, ruptura, choque, delírio, atenção e distração – instâncias dessas experiências estéticas de atravessamentos bilaterais ou multilaterais.

A Literatura de Horror, surgida no âmago do romantismo e no choque da revolução industrial, continha o germe do Surrealismo na forma como estetizava o medo, o choque e o trauma; as arcadas, surgidas na Paris do início do século XIX, tornaram-se as estruturas simbólicas dos processos de industrialização e fetichismo da mercadoria e do consumo.

Abandonadas, essas passagens assumem, para Benjamin, o tempo e as experiências do descartado passado recente, atualizadas no presente; essas passagens são, também, os lugares de produção de fantasmagorias[38], de espectros de mercadorias, lixo histórico, detritos; nas passagens, o espectador-consumidor transita em um lugar que não é propriamente o exterior nem o interior; é um entre, um espaço utópico, onírico – talvez o espaço no qual a fórmula de Lautréamont para uma beleza terrível ecoe nas curvas do ferro e na transparência dos vidros: É belo (...) como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e uma guarda-chuva! (LAUTRÉAMONT, 1997).

---

[37] Imprescindível lembrar que Drácula é publicado em 1897; o cinema como experiência das massas surge na última década do século XIX, no ano de 1895. A intimidade entre essas duas personagens se desenvolve no decorrer do século XX; Drácula e o cinema passam a ocupar o mesmo espaço, dividir o mesmo corpo e o mesmo sangue: o espectador moderno. Nesse sentido, o romance de Stoker, mesmo ignorando o cinematógrafo – ausência corrigida por Francis Ford Coppola, em 1992, com seu Drácula de Bram Stoker – pressente essa relação espectral – os poderes do vampiro de Bram Stoker, em relação à mobilidade, aparição e tamanho, dialogam com as técnicas de produção de imagem que o primeiro cinema engendra.

[38] Devemos resgatar, aqui, a noção de 'imagens falsas do cérebro', apontada por Andriopoulos, no primeiro capítulo; *Hirngespinste* são fabricações imaginárias que se sobrepõem ao Real, nublando a percepção…

Em *Drácula*, o "encontro fortuito" entre elementos improváveis que ativam uma estranha forma de beleza convulsiva acontece sob os espaços e lugares limiares. As passagens, transições e transformações são operadas na fissura: o trânsito, o deslocamento e os agenciamentos.

2.1.1 Portas

Georg Simmel, no ensaio **A Ponte e a Porta**, 1909, escreve:

> A porta, criando por assim dizer uma junção entre o espaço do homem e tudo o que se encontra fora dele, abole a separação entre o interior e o exterior. Como ela pode também se abrir, o fechá-la dá a impressão de um fechamento, de um isolamento ainda mais forte, face a todo espaço lá fora, do que a simples parede inarticulada. Esta última é muda enquanto que a porta fala (SIMMEL, 1909, p. 12).

Em *Drácula*, atravessar o espaço de uma porta, atravessar um arco, manipular uma porta sem os devidos cuidados significa adentrar espaços perigosos de lutas invisíveis, mas reais. A primeira porta – o primeiro limiar, a primeira soleira – que Harker atravessa é a entrada do Castelo, que parece abrir magicamente:

> [ ] ouvi passos pesados aproximando-se por trás da porta enorme, e vi, através das frestas, uma luz brilhar cada vez mais perto. Ouvi o ruído de correntes chacoalhando e o clangor de ferrolhos maciços se abrindo. Uma chave girou na fechadura, rangendo bastante devido ao longo desuso, e a pesada porta se abriu (STOKER, 1897).

Drácula está ali, para além da porta, pela primeira vez na História da Literatura, todo de preto, "sem um único detalhe colorido", segurando um lampião cujo fogo arde sem suporte; o vampiro faz um teatral gesto cortês, indicando que Jonathan entre, e diz em um inglês excepcional[39]:

> - Bem-vindo à minha casa! Entre, por sua livre e espontânea vontade!
> Não fez menção de se aproximar para me encontrar, mas ficou ali como uma estátua, como se o gesto de boas-vindas o tivesse transformado em pedra. No instante em que atravessei a soleira, ele se moveu para a frente num impulso; estendendo a mão, agarrou a minha com uma força que me fez estremecer, efeito que não foi em nada aliviado pelo fato de parecer fria como gelo – mais como a mão de um morto do que de um vivo (STOKER, 187, p. 244).

[39] Apesar de nunca ter tido contato com a língua inglesa falada, o Conde faz perfeito uso do inglês.

Ao realizar o gesto teatral, performático, do convite, o Conde fica tal qual uma estátua, para além do limiar da porta, aguardando a entrada de Harker, assim como as mercadorias espectrais, atrás dos vidros, aguardavam os consumidores nas galerias. No instante em que Jonathan cruza o limiar, a cena adquire novo movimento, nova velocidade, ou seja, ao atravessar o arco, aceitar o convite, entregar-se, a passagem estática, como um quadro ou uma fotografia, retoma a ação[40].

Beatriz Sarlo (2011), no ensaio **Verdade dos detalhes**, escreve:

> A originalidade de Benjamin manifesta-se no trabalho de apreender o que é verdadeiramente significativo no pequeno e no trivial. Como Baudelaire, ele descobriu na moda, nas coleções, nos panoramas, o espírito de uma época que não pode ser captada em seus grandes movimentos, mas sim na insignificância aparente do detalhe, abstraído, recortado e fixado pelo olhar de Medusa, como Benjamin chama o olhar dos surrealistas. O olho ilumina o inusual e o particular com a certeza de que ali há uma chave. O olhar da Medusa captura o que é fugidio, fixa-o como um alfinete fixa a borboleta à coleção (SARLO, 2011, p. 46/47).

A petrificação de Drácula[41] para além da soleira da porta, esperando que Jonathan aceite seu convite, é o congelamento espaço-temporal de um corpo para que os detalhes possam ser apreendidos pelo olhar (aterrorizado) do espectador – no caso, como já sabemos, Harker. Ele descreve Drácula:

> Lá dentro estava um homem alto e idoso, sem barba e com um bigode branco e comprido, vestido de preto da cabeça aos pés. Não havia nele um único detalhe colorido. Tinha nas mãos um antigo lampião de prata, em que a chama queimava sem manga ou globo de qualquer tipo e lançava sombra longas e trêmulas enquanto bruxuleava sob a corrente de ar que vinha através da porta aberta. O velho fez com a mão direita um gesto cortês, indicando-me que entrasse (STOKER, 1897, p. 244).

A primeira vez que Drácula aparece é exatamente na tensão limiar entre os dois espaços – exterior e interior, humano e inumano, fixidez e movimento. A narrativa fica estagnada, o olhar pousado sobre o monstro-pedra, que não se move até que Jonathan cruze o limite.

> A porta se torna então a imagem do ponto fronteiriço onde o homem, em permanência, se mantém ou pode se manter. A unidade interrompida à qual ligamos um pedaço determinado por nós do espaço infinito, nos liga por sua vez a este último: nela o limite se aproxima do ilimitado, não através da geometria morta de

[40] Bram Stoker, durante anos, principalmente durante o período em que escreveu *Drácula*, era director/administrador do Lyceum Theater, em Londres; Nina Auerbach e David Skall anotam que diversas performances das personagens, em Drácula, realizam excessivos gestos teatrais.
[41] Lembremos aqui de uma estranha inversão do mito de Medusa.

> um fechamento estritamente isolante, mas através da possibilidade de uma troca durável (SIMMEL, 1909, p. 12).

Ao atravessar a porta, ao aceitar, em uma relação inversa ao comumente imaginado de que o vampiro precisa ser convidado, o convite do vampiro, Harker entra no mundo de terrores noturnos de Drácula, rompendo com a separação, a interrupção que a "porta" engendra; Harker no interior do Castelo é a sintomática mistura da Modernidade ameaçada por forças e poderes de outros tempos.

No final do romance, quando o grupo liderado por Van Helsing invade uma das propriedades do Conde, com o propósito de exorcizar as terras profanas trazidas da Transilvânia, há mais um limiar atravessado:

> Empurramos a porta, e as dobradiças enferrujadas rangeram enquanto ela se abria devagar. Foi aterrorizante como a imagem que fiz da abertura do túmulo de Miss Westenra, a partir do que o Dr. Seward escreveu em seu diário. Creio que os outros tiveram a mesma impressão, pois todos recuamos juntos. O professor foi o primeiro a se adiantar e entrou pela porta aberta.
> - In manus tuas, Domine! – disse ele, persignando-se ao cruzar a soleira (STOKER, 1897, p. 490).

2.1.2 Arcadas/Passagens

Buck-Morss (1991) explica porque as galerias em arco do século XIX eram a imagem central para Benjamin:

> As galerias comercias cobertas do século XIX eram a imagem central para Benjamin porque eram a precisa réplica material da consciência interna, ou ainda, o inconsciente do sonhar coletivo. Todos os erros da consciência burguesa podiam ser encontrados ali (fetichismo de commodity, reificação, o mundo como uma interiorização), assim como (moda, prostituição, jogos) todos os seus sonhos utópicos. Além disso, as galerias constituíram o primeiro estilo internacional de arquitetura moderna, portanto foram parte da experiência de uma mundial geração metropolitana (BUCK-MORSS, 1988, p. 39).[42]

Os dois diretores do início do século XX que transportam o romance para o cinema – F. W. Murnau, na Alemanha, e Tod Browning, nos Estados Unidos – parecem se utilizar das estruturas das arcadas como lócus para a aparição de seus vampiros. Como Benjamin e Buck-

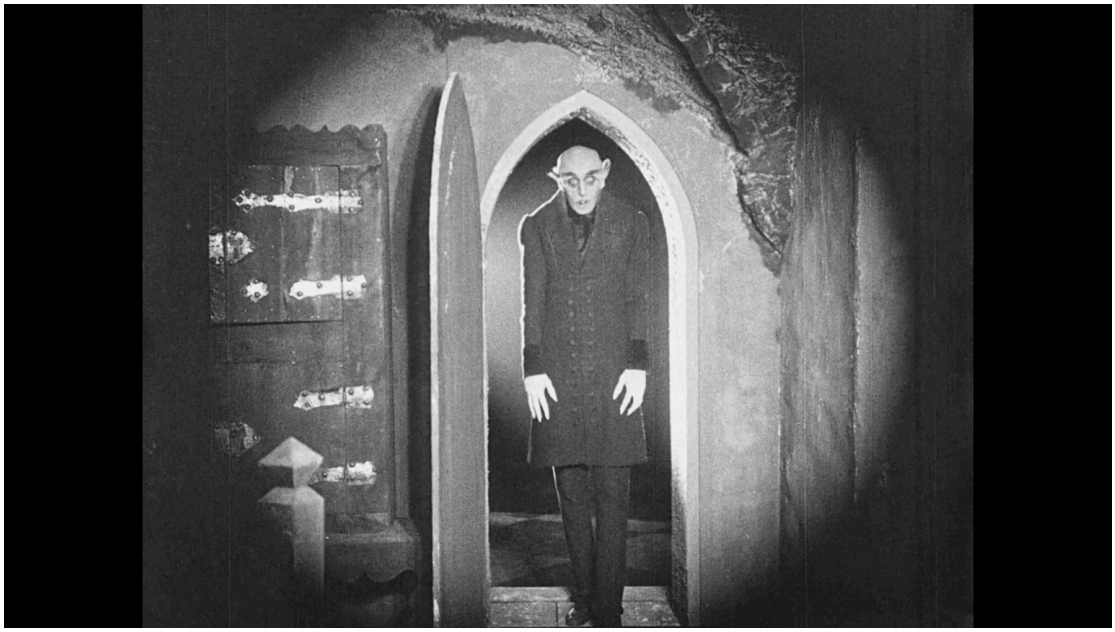
[42] No original: The covered shopping arcades of the nineteenth century were Benjamin's central image because they were the precise material replica of the internal consciousness, or rather, the unconscious of the dreaming collective. All of the erros of bourgeois consciousness could be found there (commodity fetishim, reification, the world as "inwardness"), as well as (in fashion, prostitution, gambling) all of its utopian dreams. Moreover, the arcades were the first international style of modern architecture, hence part of the lived experience of a worldwide, metropolitan generation. Tradução minha.

Morss elucidam, no século XX, essas galerias eram o sítio dos detritos históricos da Modernidade, o lugar no presente que atualiza o passado; o lugar essencial dos fantasmas, espectros, vampiros... toda sorte de seres cuja relação com o tempo, com a vida e com a matéria é dialética.

F. W. Murnau, ao realizar sua versão expressionista de *Drácula*, *Nosferatu*[43], em 1922, faz uso tanto das estruturas em arco quanto das ilusões de dimensão provocadas pelas lentes móveis da Lanterna Mágica. A cena em que o Conde Orlok[44] aterroriza o jovem Hutter[45] no quarto do Castelo funciona não apenas como metáfora e alegoria do cinema, do espectral, mas também estabelece um jogo inverso ao despir a ideologia de suas fantasias.

Orlok aproxima-se lentamente, em um amarelo-sépia quase doentio, enquanto o jovem cobre os olhos e o rosto com mãos trêmulas, aguardando o pior.

[43] Murnau, por questões legais, é forçado, em primeiro lugar, a mudar os nomes das personagens. Ao perder uma batalha legal com Florence Stoker, viúva e herdeira de Bram Stoker, é condenado a destruir as cópias de seu filme. Algumas, no entanto, sobrevivem.
[44] O nome com o qual Murnau batiza seu vampiro.
[45] Hutter é a versão de Harker.



16. Still de Nosferatu, F. W. Murnau, 1922. Nessa cena, a porta do quarto de Hutter abre magicamente e Max Schreck, na pele do Conde Orlok, aproxima-se lentamente, entra no quarto e podemos sua sombra projetar-se sobre o corpo do apavorado Hutter; simultaneamente, em outro lugar, Ellen (baseada em Mina Harker) acorda em um episódio de sonambulismo.

No emblemático filme de Tod Browning, *Drácula*, de 1931 – o filme que introduz Bela Lugosi às grandes tela – o Castelo Drácula se assemelha às descrições que Benjamin e Buck-Morss emprestam às '*arcades*', como um templo remanescente, no qual o passado confronta o presente, com imagens e objetos negligenciados, esquecidos, abandonados.

Em diversos momentos observamos as personagens em situações transicionais, *entre*, no limiar, debaixo de portas, arcos, janelas. O Castelo se assemelha às construções abandonadas, acúmulo de outros tempos, entulhado de resíduos que antes pertenciam ao universo brilhante de uma época. Estabelecendo essa relação dialética entre o capitalismo e uma expansão imperialista, Buck-Morss (1991) escreve que Benjamin procurava nos pequenos, descartados objetos, nos prédios e modas ultrapassados que, precisamente como o 'lixo' histórico, eram evidências de uma destruição material sem precedentes. É nesse sentido exatamente que Drácula (1897) é uma espécie de campo arqueológico benjaminiano que fornece esses pequenos lampejos para compreendermos tanto a Modernidade quanto o Contemporâneo.



17. Still de Drácula, de Tod Browning, 1931. Bela Lugosi convida o agente Renfield para o interior do seu castelo. As colunas, escadarias, teias de aranha, árvores penetrando pelas janelas, objetos quebrados e abandonados convocam a imagem de um tempo passado, descartado, contrastando com a impecável vestimenta do Conde Drácula.



18. Mais um still de Drácula, 1931, Tod Browning. O vampiro carrega a frágil heroína através dos arcos e passagens do subterrâneo do Castelo. Na subversão da lógica das Passagens, o corpo torna-se, na ficção, uma mercadoria interdita e deve ser consumido de outra maneira: sexual, sanguínea; dessa forma, o espaço para o corpo enquanto mercadoria monstruosa é a monstruosidade gótica das passagens.



35 / A Arcades. *Magasins de Nouveautés*, Sales Clerks

Glass roof and iron girders, Passage Vivienne. Photographer unknown. Collection of Johann Friedrich Geist; courtesy Prestel Verlag, Munich. See A1a,2.

19. Passagem Vivienne, em Paris, imagem presente no livro Passagen-Werk: the Arcades Project, Walter Benjamin. A semelhança das estruturas responde às passagens assombradas e mercadorias interditas, monstruosas.

Em *Drácula* (1931), de Tod Browning, vemos surgir também as três "estranhas irmãs", como Harker as chama no romance, fazendo uma alusão às três bruxas de MacBeth, de Shakespeare. A primeira aparição, no romance, acontece quando Harker desobedece as instruções que Drácula lhe dá no que diz respeito ao seu trânsito no castelo – o Conde adverte que, se por acaso, o sono vier, que Harker retorne imediatamente aos seu aposento, porque o castelo é muito velho, e tem muitas memórias, e sonhos ruins estão reservados àqueles que forem descuidados ao dormir (STOKER, 1897). Harker entra em um quarto e, ao arrastar um grande divã para perto da janela, deita-se sem se incomodar com o acúmulo de poeira.

> Creio que devo ter adormecido; espero que sim, mas tudo o que se seguiu foi real demais [...] Eu não estava só. O quarto estava idêntico, não sofrera nenhuma modificação desde que eu entrara ali. À luz brilhante da lua, eu podia ver meus próprios passos marcados no chão, nos locais onde eu profanara o longo acúmulo de poeira. Ao luar, diante de mim, estavam três mulheres jovens – damas, a tomar por suas roupas e maneiras. Na hora, pensei que devia estar sonhando quando as vi, pois, embora o luar entrasse por trás delas, não projetavam sombras no chão. Aproximaram-se de mim e ficaram me olhando por algum tempo, depois sussurraram palavras entre si. Duas eram morenas, e tinham narizes aquilinos, como o Conde, e grandes olhos escuros e penetrantes, que pareciam ser quase vermelhos em contraste com o amarelo-pálido do luar. A outra era loura, de um louro muito claro, com grandes ondas de cabelo dourado e olhos que eram como safiras pálidas (STOKER, 1897, p. 267).

Tod Browning faz com que as três irmãs apareçam no meio de espessa neblina, aguardando no limiar de uma porta. Como representantes profanas de uma heterossexualidade monstruosa, essas mulheres aparecem sempre – nos filmes e no romance – em três, como nos contos de fada, cujo número 3 é místico[46]. São espectros sedutores, corpos incorpóreos que não podem participar do jogo de trocas da Modernidade. Assim, elas surgem através do luar, avançando sobre o corpo estimulado do espectador que aguarda a mordida.

[46] Não apenas nos contos de fada; o número 3 é constitutivo da cultura. Na mitologia judaico-cristã, a Santíssima Trindade, por exemplo; o terceiro é, também a morte entre dois vivos...



20. As três “estranhas irmãs” no filme de Tod Browning aparecem atravessando um limiar; os olhares fixos no corpo masculino, elas avançam como espectros silenciosos.

2.2 Modernidade, Necrópole e Inferno

> And the raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
> On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
> And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
> And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
> And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
> Shall be lifted - nevermore!
> Edgar Allan Poe, The Raven

Ben Singer (2001), em *Melodrama and Modernity*, define a Modernidade como ostensivamente um conceito temporal, uma extensão específica no espectro da história humana. Uma das dificuldades que o autor aponta é a mobilidade dos marcos que definem a Modernidade. Desde Hegel, segue Singer, a História é dividida em três época – Antiguidade, Idade Média e a Era Moderna. Ele aponta que um autor até define a morte de Joana D'Arc[47] como o crepúsculo da Idade Média e o nascer da Modernidade.

Seja quais forem as demarcações que definem – ou indefinem – a Modernidade, é um período que suporta, em seu amplo espectro, profundas mudanças na experiência humana – principalmente transformações na ciência e na medicina; a emergência e fixidez do capitalismo; a revolução industrial e, por fim, uma radical e violenta ruptura na experiência com o tempo e velocidade.

Singer aponta que as épicas transformações socioeconômicas catalisadas pelo capitalismo foram uma série de fenômenos sociais concomitantes e, entre os mais importantes, ele aloca a rápida proliferação de novas tecnologias e transportações, a explosão de formas de comunicação e entretenimento de massas, assim como consumismo e merchandising e intensos processos de migração e emigração.

Jonathan Crary (1990, 1999), tanto em *Técnicas do Observador* quanto em *Suspensions of Perception*, concentra sua atenção na forma como a modernidade capitalista e as novas tecnologias de produção de imagem alteraram a experiência sensória e as formas de ver e se concentrar do observador – atenção e distração, como duas figuras míticas, tanto para Crary quanto para Singer, que se cruzam, se mesclam, se aproximam e se distanciam durante, principalmente, o século XIX.

---

[47] Garf B. Wilson.

As modernidades de Crary e Singer parecem destilações do que Walter Benjamin tenta, em *Passagen-Werk*, mapear. O ambicioso e, infelizmente, incompleto projeto de Benjamin trata-se de um mapa concreto da Modernidade Capitalista, cobrindo um espectro de pouco mais de cem anos (início do século XIX – início do século XX). Para Benjamin, a Modernidade Capitalista pode ser sintetizada nas arcadas, as majestosas e luxuosas galerias da Paris da primeira metade do século XIX. Essas estruturam cobriam, alimentavam e, sob muitos aspectos, produziam toda a sorte de personagens do século XIX. Enquanto estruturas físicas, as Passagens tornaram-se o símbolo de uma sociedade industrial, capitalista, consumista, enfim, Moderna.

Benjamin identifica, durante os 13 anos nos quais trabalhou no projeto *Passagen-Werk*, alguns conceitos-chave que atravessam, se repetem, se completam e se metamorfoseiam no decorrer do massivo material: fetichismo, fantasmagoria, *flâneur*, mercadoria, moda (*fashion*), capitalismo, revolução, morte, entre outros que fulguram no complexo glossário de *The Arcades Project*.

O monstro moderno escapa, vaza, explode, rompe... A velocidade desestabiliza. A modernidade fragmentária do século XIX produz um estranho mosaico e estranhos efeitos. A experiência se dá através do choque e do trauma: tempo e percepção mudam radical e rapidamente, de acordo com Crary:

> Ao longo do século XIX, o observador teve de operar cada vez mais em espaços urbanos fragmentados e desconhecidos, nos deslocamentos perceptivos e temporais das viagens de trem, do telégrafo, da produção industrial e dos fluxos da informação tipográfica e visual. A identidade discursiva do observador, como objeto de reflexão filosófica e de estudo empírico, passou por uma renovação igualmente drástica. (CRARY, 1999, p. 20).

Esse é o nosso sujeito moderno, um dos protagonistas de *Drácula*, o habitante da moderna Londres, o advogado Jonathan Harker.

A Modernidade é um período, um recorte temporal; a (re)constituição de um mapa imaginário das experiências do corpo mediadas pela tecnologia, pela industrialização do ocidente. *Drácula* é a quintessência da Modernidade; o vampiro e os agenciamentos, no romance de Stoker, são, simultaneamente, as tecnologias que explodem ao seu redor e suas possíveis resistências. Esse é o grande paradoxo do vampiro do século XIX, sua ambiguidade essencial, seu drama, seu melodrama: uma eterna existência na Passagem.

A aceleração produzida pela revolução industrial possui, obviamente, dois vetores: velocidade e tempo. A Modernidade instaura novas relações com o espaço físico do mundo: trens cobrem grandes distâncias em pouco tempo, ligando realidades distintas e criando uma ilusão de proximidade.

As novas formas de tecnologia de produção de imagem – durante o século XIX a fotografia foi, até a emergência do cinema, a mais significativa – alteram as relações do indivíduo com o corpo, com a pintura, com a representação do mundo, com a reprodutibilidade mecânica etc.

A Literatura de Terror e Horror aparece exatamente na passagem, na transição do século XVIII para o XIX, tendo como seu primeiro filho o romance de Mary Shelley, *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*. Já no título do romance a autora evoca a época da sua narrativa e atualiza a figura mítica de Prometeu na identidade trágica do cientista Victor Frankenstein, trazendo para o campo da revolução industrial e científica a figura do semideus cujo castigo por ter ensinado a humanidade a técnica do fogo é, como sabemos, o sofrimento eterno – acorrentado em um penhasco, todo dia um abutre devora o fígado de Prometeu; durante a Noite, o órgão se regenera e, no dia seguinte, o abutre retorna.

2.2.1 A temporalidade mítica da Modernidade

Benjamin, de acordo com Buck-Morss, alinha a Modernidade capitalista do século XIX à uma temporalidade mítica. Politicamente, isso significa dizer que, ao convocar para o presente a noção mítica de tempo, na qual os eventos são predeterminados e acontecerão, de um jeito ou de outro, preenchendo inextrincavelmente as profecias, torna-se impossível – e até mesmo inútil – resistir, escapar ou evitar os acontecimentos, seja quais forem.

Buck-Morss escreve:

> Mas a ciência encoraja uma fé cega no "progresso" tecnológico que pode ser ainda mais provável de causar o mítico Armagedon do que o fatalismo teológico. Em ambos os casos, a questão política é que quando a temporalidade é concebida sob o mítico signo da predeterminação, as pessoas são convencidas de que o presente curso dos eventos não pode ser resistido (BUCK-MORSS, 1991, p. 7).[48]

[48] No original: But science can encourage a blind Faith in technological "progress" that may be even more likely than theological fatalism to bring about the mythic Armageddon. In both cases, the political point is that when temporality is conceived under the mythic sign of predetermination, people are convinced that the present course of events cannot be resisted. Tradução minha.

Frankenstein e seu correspondente no final do século XIX, Drácula, servem como denúncia e corroboração do progresso tecnológico e científico. A Modernidade monstruosa do romance de Shelley torna-se redentora e salvadora em *Drácula*. Enquanto, em 1816, a obsessão científica leva Frankenstein às margens da loucura e permite que ele libere no mundo um terrível demônio (não estava Prometeu envolvido, de um jeito ou de outro, com uma certa caixa de Pandora?), em *Drácula*, ciência, medicina e tecnologia funcionam lado a lado com o cristianismo e superstições pagãs, no empreendimento de salvar – exorcizar – o mundo de um ancião, corruptor e destruidor vampiro. Esse engendramento simbólico só é possível porque, no decorrer do século XIX, o progresso torna-se uma espécie de religião, com seus templos, objetos de culto, sacerdotes etc. (BUCK-MORSS, 1991).

Sob muitos aspectos, *Drácula* só é possível porque o imaginário do século XIX, em um constante investimento no progresso e no futuro, esquece o monstro anônimo de Mary Shelley e exige uma nova monstruosidade: dessa vez, não se trata de uma tecnologia ou ciência monstruosa e sim de um terrível passado que explode em uma das principais artérias do coração moderno: Londres.

Mesmo esquecendo ou negligenciando o monstro de Shelley, o século XIX acumula seus mortos.

2.2.3 Necrópole

O século XIX é o século dos mortos, um *necroséculo*.

Baudelaire e Poe, como expoentes do lirismo assombrado e fantasmático, transitam na metrópole espectral com desenvoltura – convocam com seus versos a Morte, denunciando a profundidade mórbida do século do progresso e da luz. Enquanto as metrópoles se iluminam e se modernizam, vampiros e fantasmas ocupam as passagens sombrias das novas arquiteturas. Como Jonathan Harker escreve em seu diário: os séculos passados possuem poderes que a mera modernidade não é capaz de matar/aniquilar (STOKER, 1897).[49]

A Necrópole Moderna é um sítio encantado ao qual os mortos, compulsivamente, retornam, e a Morte espreita cada narrativa; é o espaço místico e mítico do Mal; por debaixo das grandes metrópoles, os mortos vivem em desacordo e inquietos. Buck-Morss escreve que Benjamin, em *Passagen-Werk*, toma a representação do Inferno como a essência da sociedade

[49] No original, lemos: the old centuries had, and have, powers of their own which mere 'modernity'cannot kill.

moderna. A profundidade, o subterrâneo, assim como a evocação de nomes e imagens do reino de Hades proliferam na Paris do século XIX, em suas arcadas:

> Como parte da "topologia mítica" de Paris, as arcadas entram nessa constelação do submundo não em sua forma original de "*fairyland*", mas sim como elas existem no presente, espectrais. A "escuridão compacta" que, durante a noite, parece pular fora das Passagens nos transeuntes, fazendo com que eles corram com medo, é como "os lugares mostrado a alguém na Grécia Antiga, que levavam ao mundo de Hades"; suas "histórias, condições e dispersões" tornaram-se, nesse século, a chave para o passado, para o "mundo inferior no qual Paris afundou" (BUCK-MORSS, 1991, p. 102).[50]

Mundo subterrâneo, o reino de Hades, na mitologia grega, é a cidade espectral dos mortos, na qual o tempo é cíclico e repetitivo. A ilusão que a modernidade capitalista produz é a de uma continuidade dentro da repetição a partir do novo e da novidade[51], ou melhor, que a repetição é, em si, a continuidade do tempo e da experiência.

Para Benjamin, a morte – uma condição social, enquanto o nascimento é uma condição natural – constitui um reino de "coisas mortas", do inorgânico, ou seja, do não natural; a moda (*fashion*)[52] é o meio através do qual o sexo é inserido, cada vez mais profundamente, no material inorgânico; é "the dialectical switching station between woman and commodity – desire and dead body" (BENJAMIN *apud* BUCK-MORSS, 1991).

O final do século XIX – os últimos 30 anos – faz emergir uma horda de mortos-vivos, de monstros e monstruosidades cuja relação com a vida e morte é incerta, complicada: Dorian Gray, os espectros de Henry James em *A Volta do Parafuso*, Jekyll e seu *doppelganger*, Hyde – a cisão de duas identidades cauterizadas no mesmo corpo; as terríveis mulheres[53] e o agourento corvo de Edgar Allan Poe e, por fim, o Conde Drácula e suas noivas.

Principalmente em *Drácula*, o corpo da mulher ocupa um lugar especial, sobre o qual essa fórmula pode ser inscrita e subvertida. O vampiro constitui um corpo que não está mais vivo, um corpo que morre de uma maneira específica – tendo o sangue sugado por um 'nosferatu' – e, na morte, sofre a transformação.

---

[50] No original: As part of the "mythological topology" of Paris, the arcades enter into this underworld constellation not in their original fairyland form, but as they exist ghostlike, in the present. The "compact darkness" that at night seems to leap out of the Passages at passers-by, causing them to hurry away in fear, are like "the places one was shown in ancient Greece that descended into Hades"; theirs "history, condition and dispersal" become this century's key to the past, to the "underworld into which Paris sank." Tradução minha.

[51] O novo, nesse sistema, convoca as imagens e formas do passado – de um passado mítico.

[52] De acordo com o Oxford Dictionary, fashion – moda é uma tendência popular, principalmente no que diz respeito a roupas, ornamentos e comportamento.

[53] Para citar algumas: Lenore, Annabel Lee, Lady Madeline...

Na mitologia moderna de Drácula encontramos, nas três vampiras que assombram o Castelo e, posteriormente, em Lucy Westenra enquanto vampira, a dialética do desejo e do corpo morto. A morte do orgânico e sua transformação em algo intersticial faz aparecer uma outra beleza: os corpos mortos, em Drácula, possuem carga erótica tão profunda e potente que os homens não conseguem resistir e, hipnotizados, entregam-se.

O romance de Stoker é o lado sombrio da Modernidade; é uma batalha da profundidade, dos vivos contra os mortos, dos mortos contra os vivos; é a nudez da ideologia capitalista. Em *Drácula*, o corpo '*undead*' da mulher se vinga da sociedade moderna capitalista (patriarcal e colonialista):

> Com o poder de direcionar o desejo libidinal para uma natureza inorgânica, a moda conecta o fetichismo de commodity com aquele fetichismo sexual característico do erotismo moderno, que "abaixa as barreiras entre o mundo orgânico e o mundo inorgânico." Assim como o muito admirado manequim tem partes destacáveis, a moda encoraja a fragmentação fetichista do corpo vivo. A mulher moderna que se alinha às novidades da moda em uma luta contra a decadência natural reprime seu próprio poder produtivo, mimetizando o manequim, e entra na história como um objeto morto, um "cadáver divertido e adornado." A moda "prostitui o corpo vivo para o mundo inorgânico" no momento em que a própria prostituição começa a depender do apelo mercadológico dos vestidos da moda, vendendo seus vivos corpos como uma coisa (BUCK-MORSS, 1991, p. 101, tradução nossa).

A mulher aparece como um cadáver sedutor. Ela transcende a moda e as 'novidades', uma vez que a vampira não precisa se alinhar nem ceder às tentações da moda para impedir a decadência natural do corpo – ela é, sob muitos aspectos, o manequim com partes destacáveis – mas um manequim cujo erotismo se encontra concentrado na boca, nos lábios vermelhos, nos dentes brancos e na língua escarlate; as três vampiras e Lucy não imitam os manequins das vitrines porque elas são esses corpos plásticos e, simultaneamente, orgânicos e mortos, que ocupam as fantasias masculinas.

Drácula é, também, a explosão no presente da contenção e repressão da sexualidade em todo o seu espectro durante o século XIX. As Passagens parisienses ofereciam às massas assalariadas o prazer fácil, a prostituição e o jogo; o corpo como mercadoria. Se *Drácula* é o negativo das Passagens, é lógico pensar que as três vampiras no Castelo são a hipérbole monstruosa das prostitutas.

A monstruosidade das três "estranhas irmãs" ultrapassa a monstruosidade do Conde. Para o imaginário vitoriano, a corrupção da mulher, o erotismo fatal e a sedução e destruição do corpo é mais potente que o terrível Conde.

Como um contraponto da Modernidade, ou melhor, como um *doppelganger* da experiência moderna capitalista, no qual tudo encontra-se invertido, pervertido e subvertido, o universo de *Drácula* funciona como Passagens assombradas. As vampiras são as prostitutas que habitam os quartos abandonados, aguardando na escuridão o passante descuidado. Ao invés de oferecer o corpo como mercadoria, elas seduzem, atacam e proporcionam prazeres que as mulheres vivas jamais poderiam oferecer – mas, como a experiência capitalistas nos ensina, há um preço por esse fantástico serviço: o sangue e, consequentemente, a vida.

Para o vampiro da Modernidade, o capital está em segundo plano: o sangue é a mercadoria, o único objeto-líquido de consumo possível, e o prazer físico, frívolo e efêmero do momento em que o vampiro afunda os dentes no pescoço é a recompensa, o pagamento. Essa dinâmica se aproxima da dinâmica da prostituição e como essa prática era vista sob o olhar moralista e conservador da sociedade vitoriana: ceder ao desejo do corpo, pagar pelo corpo e por sexo como uma mercadoria, e obter uma satisfação momentânea e efêmera; saciar as ansiedades do corpo – mas também não é esse o jogo do capitalismo?

Se, para Benjamin, a essência da modernidade era o Inferno, *Drácula* ocupa uma espécie de posição de destaque nesse cenário. O romance evoca uma temporalidade mítica no sentido que investe nas novas tecnologias da época poderes quase mágicos – o assombro com a ciência e com as tecnologias é uma marca no romance de Stoker.

A máquina de escrever, o fonógrafo, a estenografia são os objetos de culto do grupo que se reúne para combater os vampiros. Stoker transmite para suas personagens a crença no progresso e na ciência. O cético médico Jack Seward, ao começar a entender a presença de Drácula em Londres, exclama: mas uma criatura dessas em Londres, em pleno século XIX?

O Inferno Moderno do perpétuo *mais novo* e a repetitividade infernal do tempo aparecem refletidos, invertidos e revertidos em *Drácula*. O vampiro é a repetição de si mesmo e sua lógica, a princípio, é transformar o outro – todos os outros – no mesmo: objeto (líquido) de desejo comum a todos os corpos; por outro lado, sua *desmorte*, sua não inscrição no campo do natural, sua distância da modernidade faz com que ele seja, em um segundo momento, uma força política de resistência contra a sociedade capitalista moderna, contra as lógicas de repressão e controle dos desejos, contra os binarismos da sexualidade vitoriano; no entanto, em um terceiro momento, o vampiro deseja participar ativamente desse Inferno e muda-se para Londres – onde compra três propriedades. O que nos impede de imaginar, então, que se os planos do Conde não tivessem sido impedidos pelo grupo que o derrotou, ele não levaria as três vampiras para Londres? Quem sabe elas participariam dos eventos sociais e culturais da

metrópole, sempre ao ocaso, vestindo os vestidos mais atuais, deslizando pelo Inferno Moderno como se tivessem sido por ele geradas.

A Necrópole Moderna é o campo no qual o monstros e os mortos reativam as forças do passado *no* presente, produzindo relações e imagens dialéticas diante das quais somos obrigados a refletir.

2.2.4 As forças da Modernidade

As forças liberadas – libertadas ou ativadas – pela Modernidade foram tão intensas que seus espasmos se fazem sentir até o contemporâneo.

Modernidade está intimamente ligada ao processo de industrialização, ou seja, uma aposta no progresso contínuo. Cidades foram reformadas; novas tecnologias, práticas e usos do corpo e do espaço surgiram e se incorporaram rapidamente no cotidiano; sob muitos aspectos, o século XIX foi testemunha da sobreposição feroz de temporalidades e experiências. Obviamente, é necessário marcar que não se trata de eventos/acontecimentos que explodiram do absoluto nada; trata-se de um processo de desenvolvimento de técnicas, práticas e conhecimentos que, acumulados e organizados, aguardavam as condições necessárias para "vir a ser'. Muitas dessas condições apareceram no decorrer do século XIX.

Como um campo de intensos cruzamentos, diversos personagens surgem para habitar as novas e antigas estruturas espaciais, imaginárias, psicológicas... A Literatura de Terror emerge como o espaço imaterial no qual as personagens do século XIX são fabricados; herdeiras de outros tempos, essas personagens tentam desesperadamente participar da experiência Moderna, seja ela qual for.

É na medida do afastamento de Harker do núcleo moderno – Londres – que a experiência da individualidade e da liberdade são canceladas e ele torna-se uma espécie de extensão dos desejos de Drácula, um campo sobre o qual o vampiro atua, consome, destrói e descarta. Se, por um lado, Harker abandona – ou é forçado a abandonar – os prazeres modernos de Londres, torna-se ele próprio uma espécie de mercadoria fantasmática para o Vampiro, que o armazena como um '*live stocking'*, sugando-lhe o conhecimento, a forma de falar e de se comportar, os hábitos e atitudes, para, em seguida, descarta-lo.

Walter Benjamin, no ensaio **O narrador**, aponta para a iminente diluição/diminuição da potência da morte no imaginário. À medida que, durante o século XIX, novas tecnologias e

cenários emergem, temporalidades antigas ficam para trás, submergem, se acumulando e sedimentando no imaginário. A experiência ocidental investe capital efetivo e afetivo no extenso e extenuante projeto de afastar e erradicar a morte. É nesse cenário que o vampiro realiza o movimento que o transformará em personagem central do imaginário moderno, principalmente no que diz respeito aos monstros e monstruosidades do século XIX e XX. À medida que a (experiência da) morte perde corpo e substância, seus entornos e agentes enfraquecem. Ou seja, personagens que antes participavam da esfera do real migram, definitivamente, para a ficção. O "espetáculo da morte" e tudo a ele relativo é retirado de cena, removido do visível. Benjamin escreve:

> No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos (BENJAMIN, 1994, p. 207).

Drácula reanima essas forças e faz ressurgir a morte, ou melhor, a '*desmorte*' na Modernidade. Se a "ideia da morte" perde espaço, é recalcada no imaginário, faz sentido que ela retorne, potencializada e assombrada, no presente[54]. Lemos, em uma das críticas (não exatamente positiva) do romance, publicada no Athenaeum, em 26 de Junho de 1897:

> Contos e romances aparecem agora em abundância, marcados com um ar mais ou menos genuíno da crença na visibilidade de atividades sobrenaturais. O fortalecimento da uma antiga fé na visão mágica e fantástica das coisas ao invés do puramente material é uma característica da hora, uma reação – talvez mais artificial do que natural – contra as últimas tendências do pensamento.[55]

Drácula, no final do século XIX, fez parte de diversas narrativas que tentavam resgatar uma visão fantasmagórica do mundo – imaterial – diante de um excesso de

[54] Realizamos essa leitura de acordo com Freud no ensaio 'O Inquietante', no qual a repressão de uma imagem traumática retorna, a partir de um dispositivo no presente, como uma imagem monstruosa e estranha, porém familiar.

[55] No original: Stories and novels appear just now in plenty stamped with a more or less genuine air of belief in the visibility of supernatural agency. The strengthening of a bygone Faith in the fantastic and magical view of things in lieu of the purely material is a feature of the hour, a reaction – artificial, perhaps, rather than natural – against late tendencies in thought. Sem autoria. Tradução minha.

materialidade. É exatamente nesse sentido que Stoker opõe seus vampiros às novidades tecnológicas do período. Uma combinação muito específica derrota o Conde: velocidade, capital e tecnologia.

O mito do progresso, a partir da industrialização do Ocidente, adquire força e se deita sobre o imaginário como uma espécie de deidade.

As estradas-de-ferro, a iluminação à gás e elétrica, a fotografia, a transfusão de sangue são componentes de um período de ofuscante otimismo. Como veremos adiante, esses elementos da Modernidade Vitoriana podem ser pensados como pequenas estruturas que possibilitaram e tornaram viáveis a noção de 'atravessamento', de uma *continuidade* entre tempos e experiências. As novas tecnologias, filhas da revolução industrial e do emergente capitalismo, funcionam como extensões materiais e fantasmáticas do corpo, assumindo, muitas vezes, formas e imagens do passado/do anterior, para alimentar a ilusão do mesmo.

2.2.5 "Estamos na Transilvânia, e a Transilvânia não é a Inglaterra."

> Li que todas as superstições conhecidas no mundo estão reunidas na "ferradura" dos Cárpatos, como se fosse o centro/núcleo de uma espécie de redemoinho do imaginário; se assim for, minha estada talvez seja bem interessante (STOKER, 1897, p. 230).

A dicotomia entre a experiência da Modernidade urbana de Jonathan *versus* o misticismo rural e animalista no trajeto para o Castelo é explicitada/desenhada/elaborada de diversas maneiras: a irregularidade dos horários dos trens e carruagens; a ênfase quase excessiva (teatral) nos gestos dos moradores das regiões por onde Harker passa; no círculo de lobos que avança sobre a carruagem; nas chamas azuis que surgem na floresta; na forma quase mágica que o cocheiro emprega para afastar os lobos, como se estivesse se comunicando com os animais. A sensação é de que Harker é empurrado, lenta e violentamente, para outro mundo, no qual os terrores dialogam com uma ordem primal, selvagem.

A sucessão de choques visuais experimentados por Harker – devemos observar, aqui, que a transição de Londres para Transilvânia é operada através de paisagens sublimes e personagens "pitorescos"; durante um longo período, os terrores que Jonathan experimenta são choques, traumas visuais – nesse primeiro momento, nada o afeta fisicamente, apenas visões de coisas horríveis – em última instância, ouve coisas horríveis, como o uivar de lobos

e o choro de uma criança. Isso o leva a questionar a veracidade dos acontecimentos e, consequentemente, sua própria sanidade.

A estada de Harker no Castelo Drácula é marcada por situações limítrofes, que desafiam e explodem, não raramente, a experiência de contenção e repressão. Drácula acentua e explicita sua intimidade com uma natureza selvagem ao chamar de música o uivo dos lobos:

> Escute-os – os filhos da noite. Que música eles fazem! Ao ver, eu suponho, alguma expressão em meu rosto estranha a ele, acrescentou:
> Ah, senhor, vocês que habitam na cidade não podem entrar nos sentimentos do caçador (STOKER, 1897, p. 243).

O que Stoker produz, nesse primeiro momento, é a cisão radical entre os dois mundos. Jonathan Harker é a incorporação de uma Modernidade alienante; os conhecimentos sobre o Outro – no caso, tudo que é exterior ao Ocidente, são escassos, como aponta Harker, que só encontrou um livro sobre a região para a qual se dirigia.

A burguesia vitoriana retratada em Drácula se ocupa de uma existência quase pueril e superficial, deslizando nas mobilidades claustrofóbicas do capitalismo do final do século XIX: trabalho, casamento; capital e afeto, afeto-capital: Mina e Jonathan têm origens humildes; Lucy a jovem burguesa de família abastada, aceita casar-se com Arthur Holmwood – aristocrata e nobre; Van Helsing e Seward são os médicos, cientistas, "casados" com suas extenuantes profissões e investigações.

A presença que provoca as rupturas, portanto quebra essas continuidades, é o vampiro – uma força revolucionária?

> Onde o próprio Marx havia caído sob o feitiço do discurso do progresso, identificando as revoluções como as "locomotivas da história mundial", Benjamin contrapôs: "Talvez seja totalmente diferente. Talvez as revoluções sejam o alcançar, pela humanidade que viaja nesse trem, do freio de emergência (BUCK-MORSS, 1991, p. 92).[56]

Nesse sentido, o movimento de frear, de puxar o freio de emergência e parar a história é parar o mito do progresso contínuo. A aceleração do tempo, operada na Modernidade, é a força que produz deslocamentos mais intensos, produzindo personagens anacrônicos.

[56] No original: Where Marx himself had fallen under the spell of the discourse of progress, identifying revolutions as the "locomotives of world history", Benjamin countered: "Perhaps it is totally different. Perhaps revolutions are the reaching of humanity traveling in this train from the emergency break. Tradução minha.

Baudelaire, excessivamente analisado por Benjamin, é uma dessas figuras, uma personagem que surge na fissura da Modernidade.

As novidades modernas fulguram como brilhantes objetos de desejo, de consumo; a industrialização e a ressignificação do corpo produzem novos mapas imaginários e simbólicos; a Modernidade instaura a lógica da constante substituição, como escreve Abbott (2009), do novo pelo 'mais novo'. É uma lógica baseada na experiência material do tempo e da criação de ilusões de insatisfação com o presente – recusa-se o passado a favor de um constante e eterno progresso que não se completa nunca.

Por isso a periculosidade do vampiro.

Por isso ele deve ser exterminado, afastado – por isso é necessário que ele desapareça e que a ordem do mundo, o curso natural do progresso, seja reestabelecido. Ao contrário do que se comumente imagina, o vampiro representa o tempo – não o seu congelamento e sim sua terrível passagem.

Sob muitos aspectos, a transformação em vampiro é o processo de transformar o Mesmo em um Outro radical de si mesmo; é, também, um cancelamento da liberdade, por um lado, e a abertura de uma outra liberdade – o vampiro não é livre, como explica Van Helsing, e possui limitações. Franco Moretti (1984) vai associar as limitações e poderes do vampiro ao capital monopolista da época do romance.

Tornar-se vampiro, perder a alma, é adentrar um jogo no qual certas diferenças são apagadas e outras acentuadas: finitude e envelhecimento cessam, mas há a maldição da imortalidade e a exigência e desejo do sangue. Como estamos em uma relação dialética com o Inferno, cabe anotar que as personagens, em *Drácula*, são castigadas por seus "pecados" – ações, pensamentos e derivar prazeres de campos profanos. A imortalidade do vampiro é vista por Van Helsing – personagem que Franco Moretti (1984) assinala como "guardião da sociedade patriarcal" – como uma terrível maldição:

> Quando se tornam seres dessa natureza, a mudança traz consigo a maldição da imortalidade. Não podem morrer e têm de seguir era após era fazendo novas vítimas e multiplicando os males do mundo, pois todos que morrem após serem sugados pelos Não-Mortos se tornam eles próprios Não-Mortos e se alimentam de seus semelhantes (STOKER, 1897, p. 452).

A sequência de sofrimentos e provações imposta ao grupo pode ser pensada, na verdade, como uma espécie de castigo, uma punição sobre Jonathan Harker e sua esposa,

Mina. Jonathan segue para a Transilvânia e ajuda o vampiro a se mudar para Londres; ele faz esse movimento tendo vista uma promoção no trabalho e, consequentemente, um aumento de salario – quase um pacto faustiano.

O casal consegue mais do que espera. Após os horrores que Jonathan enfrenta no Castelo, ao retornar para Londres, é informado sobre a morte de Mr. Hawkin, uma figura paterna para Harker e Mina. Ao retornar do funeral, chegando em casa, o casal recebe a notícia do falecimento de Lucy – melhor amiga e confidente de Mina. No decorrer do romance, a próxima vítima de Drácula é, obviamente, Mina Harker, que quase torna-se vampira.

Nessa chave de leitura, existe uma espécie de lógica perversa e compensatória: a fortuna material implica em perdas afetivas. Na perversa balança de Stoker, Mina e Jonathan são os que mais perdem e os que mais ganham; a morte das pessoas amadas é recompensada com riqueza material. Esse mecanismo é empregado também quando falecem Lucy Westenra e sua mãe: no testamento da Senhora Westenra, tudo é deixado para o noivo e futuro marido de Lucy, Arthur Holmwood ou Lord Goldamin. Em uma sociedade capitalista e materialista, a riqueza funciona como amortecedora do luto e da perda.

2.3 Máquinas, sexo e poeira: acúmulo e dispêndio na Modernidade de Drácula

> Ah, aquela maravilhosa Madame Mina! Tem o cérebro de um homem, na verdade, o cérebro de um homem particularmente dotado, e o coração de uma mulher (STOKER, 1897, p. 474).

Susan Buck-Morss, na segunda parte do livro *The Dialectics of Seeing*, ao entrar no campo da **Mythic History: Fetish**, aponta que uma das preocupações fundamentais de *Passagen-Werk* é pôr fim à teorias míticas da história; o ataque mais persistente de Benjamin é contra o mito de um progresso histórico automático. Benjamin condena, escreve Buck-Morss, a partir de críticas em relação às teorias Darwinianas de 'seleção natural', a expansão desse conceito para o âmbito social e a contaminação da noção de progresso como algo automático, "natural", que se expande para todos os campos da atividade humana. A ideologia do progresso, no entanto, se sustenta como uma ilusão perpetuamente alimentada pelo novo e pela novidade, mas mantém intactas antigas estruturas de dominação. Buck-Morss escreve:

> A nova natureza da indústria e tecnologia representa verdadeiro progresso no que diz respeito aos meios de produção – enquanto ao nível das relações de produção, a exploração de classe permanece inalterada (BUCK-MORSS, 11, p. 80).[57]

A dimensão política – e capitalista – de Drácula já foi analisada por diversos autores. Um dos textos mais famosos sobre o assunto é de Franco Moretti, **A Capital Drácula**[58]. Nesse ensaio, Moretti expande a metáfora marxista do vampiro como capital morto que se alimenta do sangue do proletariado. O autor escreve que Drácula não tem como objetivo a destruição das vidas e dos corpos dos quais se apodera e sim o uso desses – ele precisa de sangue para manter sua eternidade. O corpo de Drácula é espectral, "incorpóreo"; como sabemos, lembra Moretti, existe também um produto social que não possui corpo, que possui valor de troca mas não valor de uso – esse produto, o autor continua, é o dinheiro: e é o dinheiro que possibilita, por um lado, a mudança do vampiro para Londres e, por outro, paga e compra os meios que o grupo precisa para caçar o Conde – cavalos, embarcação, mão de obra, etc.

Drácula é uma das possíveis (re)encarnações do capital. Os jogos políticos do romance se ramificam para diversas esferas, tocando em angústias e ansiedades da era vitoriana,

[57] No original: The new nature of industry and technology represents real progress at the level of the means of production – while at the level of the relations of production, remains unchanged. Tradução minha.
[58] *Um Drácula Capital*, publicado em Drácula, uma versão anotada, 1997, edição crítica da Norton.

ativando medos que remetem ao corpo, a reprodução, ao papel da mulher na sociedade etc. Ao realizarmos uma espécie de arqueologia de *Drácula*, múltiplas pontas emergem – algumas amplamente exploradas, outras negligenciadas. Em outro artigo, **The Dialectic of Fear** (1982), Moretti escreve:

> A literatura de horror nasce precisamente do terror de uma sociedade partida e do desejo de curá-la. É apenas por essa razão que Drácula e Frankenstein, com raras exceções, não aparecem juntos. A ameaça seria grande demais e essa literatura, tendo produzido o terror, deve também eliminá-lo e restaurar a paz (MORETTI, 1982, p. 1).[59]

Sob muitos aspectos, *Drácula* surge *da* e *na* emblemática noite de 1816, junto com o monstro manufaturado de Mary Shelley. Filho bastardo e herdeiro de *Frankenstein* e do vampiro (meio vampiro, meio fantasma) de Lord Byron e John Polidori[60], *Drácula* transita por dois campos interessantes e férteis.

Durante o romance nos deparamos com o uso quase excessivo das novas tecnologias do século XIX pelas personagens – o estenógrafo, o fonógrafo, a máquina-de-escrever portátil, a fotografia... Se Mary Shelley produz o monstro diretamente do imaginário da revolução industrial (mecânica, eletricidade, funcionamento dos músculos, corpo desmembrado, mercadoria e bens-de-consumo) Bram Stoker utiliza o materialismo e as novidades tecnológicas como uma das formas de prevenção e destruição do vampiro.

Assim, o vampiro ocupa um lugar paradoxal: é metáfora do capital, mas funciona, também, como uma estranha sintomática resistência. O vampiro ameaça o mito do progresso automático e natural: a presença de um corpo espectral, cuja potência de destruição da burguesia passa pelo erotismo e sexualidade, desestabiliza o imaginário vitoriano.

Franco Moretti, na segunda parte do seu ensaio, intitulada '**The Return of the Repressed**', explica que uma das instituições mais ameaçadas na Literatura de Terror é a

---

[59] No original: The literature of horror is born precisely out of the terror of a split society and out of the desire to heal it. It is just for this reason that Dracula and Frankenstein, with rare exceptions, do not appear together. The threat would be too great, and this literature, having produced terror, must also erase it and restore Peace. Tradução minha.

[60] Mary Shelley escreve, na introdução da edição de 1831 de Frankenstein, que seu romance nasce de um registro duplo: durante um tempestade de verão, presos em uma casa na Vila Diodatti, em Genebra, Byron propõe que cada um dos presentes escreva uma 'ghost story' (o uso do termo 'ghost' – fantasma – é imprescindível e importante, uma vez que as duas personagens que surgem nessa noite não são, formalmente, fantasmas, mas suas narrativas sim). Mary Shelley, pensando no tema do seu livro, tem uma visão e escreve, aos 19 anos, Frankenstein. A literatura de terror nasce, como aponta Moretti, de uma sociedade dividida e do desejo de curá-la; mas nasce também de uma visão, de uma espécie de 'sonho acordado', precisamente, nasce de uma imagem.

família, o núcleo familiar – essa ameaça está intimamente ligada aos poderes destruidores do *eros* desmedido.

A intenção de Drácula é participar da metrópole londrina e compartilhar sua vida e sua morte; sob o olhar do vampiro, o corpo humano toma outro significado: é, simultaneamente, mercadoria, objeto e desejo de consumo; o olhar do vampiro e a consequente mordida ativa outro valor de uso do corpo – um valor simbólico: o sangue é a vida e a mordida é o sexo.

Drácula deseja, no fundo, a radical ruptura.

2.3.1 Máquinas: Mina Murray[61]

O diário de Jonathan Harker é taquigrafado.

O diário de Jack Seward é gravado em um fonógrafo.

Mina Harker, previamente Mina Murray, nome de solteira, datilografa o diário do marido, o diário de Seward e o seu próprio, com a finalidade de produzir um extenso arquivo contendo as informações e pistas necessárias para a caça e destruição de Drácula. Friedrich Kittler é um dos autores que pensou e analisou a herança de *Drácula* como uma herança tecnológica[62]. O uso das máquinas, dos corpos e identidades e papéis de gênero é uma das fortes características da novela de Stoker, conectando assim vampirismo e tecnologia. A materialidade da mídia, em *Drácula*, assume dimensões orgânicas; as máquinas acoplam-se aos corpos e à experiência do cotidiano, produzindo novas subjetividades que agenciam tecnologia e progresso como forças capazes de combater as escuridões de outros tempos. De acordo com Buck-Morss (1991): progress became a religion in the nineteenth century, world expositions its holy shrine, commodities its cult objects, and Haussmann's "new" Paris its Vatican City (BUCK-MORSS, 1991).

O lado assombrado/sombrio do brilhante progresso e do irrefreável processo de industrialização do mundo é o que *Drácula* representa e convoca: castelos e casas em ruínas; a predileção (e aprisionamento) pela Noite, pela escuridão e pelo subterrâneo; o corpo como

[61] A definição de 'máquina' é extensa e complexa. Das definições encontradas no dicionário da língua portuguesa Michaelis, destaco as seguintes – grifo meu: **1** Aparelho ou instrumento destinado a produzir, dirigir ou comunicar uma força, ou aproveitar a ação de um agente natural. **6** Conjunto dos meios que concorrem para determinado efeito. **7** Conjunto e harmonia dos seres. ***9 gír Mulher que trabalha para homem.*** No romance de Stoker, corpo, máquina e tecnologia funcionam como uma estrutura tríplice e amalgamada.

[62] Ver o ensaio '*Dracula's Legacy'*, Friedrich Kittler, 1982. Importante ressaltar que Kittler aponta para a tecnologia como substituta e/ou algo que media a violência; as tecnologias de comunicação em massa, como telégrafo, rádio e televisão, surgem de necessidades bélicas. Observamos esse movimento em Drácula.

uma mercadoria monstruosa... Se o progresso fez-se religião, a Literatura do século XIX se empenhou em fabricar o Inferno.

Faz sentido imaginar que para conter tudo o que o vampiro representa em *Drácula*, a construção de uma barreira tecnológica e científica é a resposta mais eficaz. O grupo que se reúne para destruir o vampiro alinha religião, ciência, tecnologia e capital no mesmo campo semântico e produz uma poderosa fórmula contra o terror que Jonathan Harker libera sobre Londres. David Clover (1996) resume a tensão paradoxal em *Drácula* e o uso das tecnologias mais avançadas para a época:

> No trabalho de Stoker, os polos gêmeos *passado* e *presente* fazem suas aparições através de um tropo estranhamente paradoxal e crucialmente moderno, o de um espectador forçado a confrontar um horror cuja própria existência parece comprometer qualquer possibilidade de assegurar a linha entre o moderno e o pré-moderno. Essa problemática da própria autoconsciência histórica da Modernidade é, talvez, especialmente marcada em Drácula, que vem repleto com os mais recentes bens-de-consumo do final da Era Vitoriana, muitos dos quais funcionam como meios de registrar a estrutura e aparência e, portanto, permitir uma memorização precisa do passado: câmeras, fonógrafos e máquinas-de-escrever portáteis (CLOVER, 1996, p. 58/59).[63]

A batalha, em *Drácula*, é muito mais pelo corpo – pela manutenção do corpo e das estruturas simbólicas; o corpo é o campo no qual a Modernidade inscreve o presente. Salvar o corpo é mantê-lo nas restrições que lhe cabem, assegurar a permanência das estruturas simbólicas e, dessa forma, seguir o "curso natural da história" sem grandes interrupções. Afastar e destruir o vampiro é assegurar, também, a estrutura patriarcal e capitalista, como veremos adiante; mas essa estrutura é traída por seus próprios mecanismos de defesa. Ao cercar-se de tecnologias e assumir uma postura prática e objetiva diante da ameaça, Mina Harker borra os limites entre feminino e masculino. Na epígrafe desse tópico, lemos como Van Helsing enaltece Mina, produzindo, mesmo sem querer, um corpo híbrido que comporta sexualidades distintas no mesmo campo, distribuindo no mapa dos órgãos os gêneros e suas sintomáticas inversões: cérebro de homem e coração de mulher; praticidade e objetividade marcadas no cérebro, sensibilidade e maternidade alojadas no coração.

---

[63] No original: In Stoker's work the twin poles of past and present make their appearance through a strangely paradoxical and crucially modern trope, that of the spectator forced to confront a horror whose very existence seems to compromise any possibility of securing the line between the modern and the premodern. This troubling of modernity's own historical self-consciousness is perhaps especially marked in Dracula, which comes replete with the latest in late-Victorian consumer goods, many of which function as a means of recording the structure and appearances and hence permit a precise memorializing of the past: cameras, phonographs, and portable typewriters. Tradução e grifos meus.

A presença de novas tecnologias é tão intensa, que Mina Harker torna-se uma espécie de agenciamento, *assemblage* entre corpo e máquina, assumindo uma dimensão quase pós-orgânica, cercada e protegida por tecnologias... a transformação de Mina no decorrer do romance é dupla, se não tripla[64]. A máquina-de-escrever portátil torna-se uma prótese, uma extensão do seu corpo.

Tecnologia, em *Drácula*, descansa sobre um registro duplo: prática de dominação, atuação do poder sobre os corpos, tecnologia exclusivamente masculina de repressão; tecnologia de libertação, de reinvenção, reconstrução; apropriação de símbolos e práticas masculinas na reinvenção de um outro corpo. Por um lado, rompe com a ideologia do progresso; por outro, a reafirma e retroalimenta. Mina e seu uso quase político da máquina-de-escrever é um meio termo, ums subversão

Ao visitar o Dr. Seward no manicômio, Mina se impressiona com o fonógrafo e diz que a máquina é mais avançada que a taquigrafia. Então, ela pede para ouvir alguma coisa; após alguma relutância, Seward cede e prepara o fonógrafo para que ela possa ouvir uma parcela dos seus registros. Ao terminar, ela diz:

> Esta máquina é maravilhosa, mas tudo assume uma veracidade cruel. Revelou-me, com todas as nuances, a angústia do seu coração. Era como uma alma gritando para Deus Todo-Poderoso. Ninguém jamais deve voltar a ouvir essas palavras! Veja, tentei ser útil. Transcrevi as palavras em minha máquina de escrever, e ninguém mais precisará ouvir seu coração bater como eu ouvi (STOKER, 1897, p. 461).

Ela atenta para a radicalidade da experiência de ouvir as confissões de Jack Seward. Uma das preocupações de Mina é constantemente tentar ser útil para os homens, provar seu valor. Nesse registro, ela anota diversas vezes que talvez seja esse o papel de mulher – mãe, esposa, solidária – essas instâncias são canceladas em dois sentidos: na sua auto-fabricação enquanto corpo moderno e tecnológico que, no decorrer da narrativa, a desloca do eixo do registro feminino-frágil; em um segundo registro, quando Mina é mordida pelo vampiro e torna-se, lentamente, uma vampira.

É na mesma medida que a personagem se cerca de novas práticas e tecnologias – a máquina-de-escrever, principalmente, mas ao seu redor se encontram o fonógrafo, a transfusão de sangue, o telégrafo etc. – que forja para si um corpo masculino ou masculinizado na moldura do final do século XIX, na Inglaterra.

---

[64] Talvez seja Fritz Lang, em *Metropolis*, quem realiza uma espécie de versão final e além de Mina Muray com a duplicata robótica de Maria, que é, simultaneamente, ciborgue, mulher, prostituta etc. Obviamente, a relação comumente estabelecida é com o autômato de Hoffmann, Olympia.

Christopher Craft, em um texto de1984 intitulado "**Kiss me with those red lips": gender and inversionin Bram Stoker's Dracula**, chama atenção para Drácula como um romance que trata, de maneira hiperbólica, as tensões e ansiedades vitorianas diante da fluidez dos papéis de gênero, e cita as palavras de John Addington Symonds sobre os instintos sexuais estarem impropriamente correlacionados ao órgãos sexuais (CRAFT, 1984).

Mina é uma personagem limiar. Em seu corpo, as experiências mais intensas de *Drácula* são inscritas; em última instância, ela é a passagem do vampiro; suas construções e autoadministração transitam dentro e fora do campo do que é esperado da mulher vitoriana. De acordo com alguns autores, Mina se enquadra no papel feminino da secretaria; mesmo assim, através de intenso treinamento e gerência do próprio corpo, Mina excede esse papel ao se produzir enquanto máquina, mecânica: ela decora os horários dos trens; treina a memória para lembrar dos detalhes, entre outras práticas.

Após convencer Seward de que é necessário datilografar o diário gravado em fonógrafo, lemos a seguinte passagem:

> Ele [Dr. Seward] trouxe o fonógrafo de meus aposentos, e eu peguei minha máquina de escrever. Ele me instalou em uma cadeira confortável e colocou o fonógrafos de modo que eu o alcançasse sem ter que me levantar. Mostrou-me como fazê-lo parar caso precisasse de uma pausa (...) Coloquei a forquilha de metal nos ouvidos e pus-me a escutar.
> Quando a terrível história da morte de Lucy – e de tudo o que se seguiu – chegou ao fim, recostei-me da cadeira, sem forças. Felizmente, não sou do tipo que costuma desmaiar (...) Ele então ajustou o fonógrafo para funcionasse lentamente, e eu comecei a datilografar a partir do sétimo cilindro (STOKER, 1897, p. 462/463).

É fácil imaginarmos a mulher sentada, cercada pelo fonógrafo e pela máquina de escrever, ouvindo e datilografando, produzindo o material que servirá para destruir o Conde; é fácil imaginá-la como um estranho ciborgue vitoriano, acoplando as últimas novidades tecnológicas ao corpo: a forquilha de metal nos ouvidos, os dedos batendo velozmente nas teclas da máquina, a velocidade da Modernidade envolvendo-a e protegendo-a dos poderes dos séculos passados.

Mina é radicalmente moderna – além de saber taquigrafia e datilografia; além da extenuante autodisciplina que emprega a si, Mina Harker é quem lidera a investigação a partir do método científico. Em determinado momento, ela escreve um memorando no qual anota, detalhadamente, os problemas e as possíveis soluções para as dificuldades que o grupo enfrenta na investigação.

A inversão e subversão de gênero em *Drácula* é marcada, principalmente, no registro invertido do casal Jonathan e Mina. Se Mina assume e desempenha, com maestria, funções e práticas do espectro masculino, Jonathan Harker transita, não raramente, no registro feminino.

Enquanto Mina Harker é o campo no qual as tecnologias convergem, Drácula é o espaço de uma resistência quase política; seu corpo rechaça o tecnológico.

2.3.2 Hipnose: vontade de um, corpo de outro

A presença das tecnologias vitorianas '*up-to-date*' é tão intensa que se torna quase um outro corpo na narrativa; as personagens, principalmente as mulheres, adquirem características maquínicas e mecânicas a partir de agenciamentos entre o corpo e tecnologias, corpo e máquina. Nina Auerbach (1992) chama atenção, por exemplo, para as constantes práticas de '*self-discipline*' e '*self-improvement*' de Mina, como observamos.

As três irmãs/noivas vampiras do Castelo Drácula (esteticamente divididas em duas categorias: duas morenas e uma loura), Lucy Westenra (melhor amiga de Mina e noiva de Arthur), Renfield (paciente internado no sanatório dirigido por Jack Seward, médico cuja voz é uma das principais linhas narrativas de *Drácula*) e, por fim, Mina Harker, funcionam como corpos através dos quais o vampiro atua. Em raras ocasiões Drácula entra em combate direto com seus perseguidores, pois ele tem a noção de preservação do próprio corpo; entrar em combate, expor-se, significa pôr em risco sua Não-Morte.

O Vampiro, como grande força maligna, exerce influência sobre personagens mais sensíveis, como Lucy Westenra, o velho do banco no cemitério de Whitby, Mr. Swales, o paciente do sanatório, Renfield... Essas personagens alteram seus comportamentos à medida que Drácula se aproxima de Londres. Mais do que sofrerem a influência do vampiro à distância – que possui, entre outros poderes descritos por Stoker em suas anotações para a confecção do romance, o de causar maus pensamentos ou banir os bons[65] – essas personagens captam a proximidade do Conde através de uma estranha telepatia.

A sensibilidade exagerada e excessiva da mulher vitoriana (Lucy Westenra), o descolamento da realidade do louco e a proximidade com a morte do velho Mr. Swales, a quem Lucy e Mina encontram duas vezes, quando sentam para observar o crepúsculo,

[65] Em uma das suas anotações, Stoker escreve: "power of creating evil thoughts or banishing good ones in others present", ou seja, o vampiro possuiria a capacidade de afetar os bons pensamentos das pessoas presentes. No filme de 1992, de Francis Ford Coppola, Lucy e Mina dançam e se beijam sob uma tempestade, enquanto o rosto do Conde aparece, espectral, nas nuvens de chuva e através dos relâmpagos, como se influenciasse os corpos ao comportamento libidinal...

aproximam seus corpos e suas mentes ao "poder" do Conde; é na medida de uma presença espectral que o vampiro se aproxima dessas personagens – tanto Renfield quanto Lucy e seus episódios de sonambulismo funcionam como índices das idas e vindas do Conde; a marginalidade desses personagens faz com que eles funcionem como veículos através dos quais o vampiro se manifesta. É possível dizer que, na ausência de um corpo físico e fixo, o Conde precisa agir através de outros – faz uso dos corpos ao invés de desperdiça-los.

No imaginário Vitoriano do final do século XIX, telepatia, hipnose, materialização, entre outros fenômenos psíquicos, participam dos discursos da medicina e da ciência; Stoker evoca essas práticas na tentativa de Van Helsing de convencer Seward da possibilidade da existência de fenômenos que não podem, ainda, ser explicados, como: transferência corporal, materialização, corpos astrais, leitura de pensamentos e hipnotismo.

A hipnose, prática amplamente difundida e utilizada no século XIX, principalmente no tratamento da histeria[66], é realizada, em *Drácula*[67], tanto pelos vampiros quando por Van Helsing; os vampiros são capazes de induzir ao estado de transe quase imediatamente, e fazem isso conjugando atenção, sono, letargia e uma sensação de tranquilidade. As três irmãs hipnotizam Harker no Castelo; Drácula hipnotiza Lucy e Mina; mas é no final do romance, durante a derradeira caçada, que o corpo de Mina ocupa um estranho registro duplo – hipnotizado, o corpo da mulher funciona como uma espécie de médium; na ficção de Stoker, uma rede fantasmagórica é estabelecida entre Mina, Van Helsing e Drácula.

Ao hipnotizar Mina, Van Helsing obtém acesso aos olhos/olhar de Drácula – mas ele só consegue esse acesso porque Mina e o Conde estão conectados/unidos por sangue; lentamente, a transformação de Mina acontece. O grupo descobre, então, que da mesma forma que eles acessam os olhos do vampiro e descobrem sua rota de fuga, o Conde acessa, através de Mina, os planos e caminhos do grupo e, dessa maneira, muda sua rota. Van Helsing e os outros decidem não mais compartilhar os planos com Mina:

> Vou lhe dizer qual o meu receio. Se ela pode, quando em transe hipnótico, nos dizer o que o Conde vê e ouve, não será possível também que ele, que a hipnotizou primeiro, que bebeu do sangue dela e a fez beber do seu, obrigue sua mente a lhe revelar aquilo que ela sabe? (STOKER, 1897, p. 567).

[66] A hipnose era, também, uma prática terapeutica e um avançado tratamento para os neurologistas.
[67] Cabe lembrar que tanto Van Helsing quanto Jack Seward mencionam Charcot.

Essa estranha rede de conexões pode ser pensada como uma alegoria para a emergência de novas tecnologias que desmaterializam o corpo, ou melhor, ameaçam a materialidade do corpo, como o telégrafo, o cinema, a fotografia, o telefone... São tecnologias associadas a uma certa fantasmagoria do corpo: voz, visão, audição, os sentidos de distância e reconhecimento, são separados do corpo físico e realocados em máquinas. De acordo com Jeffrey Sconce (2000), novas tecnologias configuram sempre campos de assombro e inscrições e perturbações fantásticas.

2.3.3 Sexo: a violência vitoriana [Primeira Passagem: Mina e Jonathan]

Há três passagens – três atravessamentos, se quisermos – terríveis e especiais em *Drácula*. São passagens carregadas de tensões sexuais e eróticas que não se realizam; o sexo é sublimado pela violência e os papéis são, não raramente, subvertidos.

No quadro claustrofóbico da sexualidade vitoriana e das separações radicalmente assinaladas entre homem e mulher, *Drácula* desponta como um romance inquietante, no qual as fronteiras e limites se misturam, produzindo personagens híbridos e ambíguos em relação aos seus desejos, comportamentos e inadequação aos papéis predestinados.

Moretti identifica as relações e estruturas políticas em *Drácula*, e Friedrich Kittler reconhece as heranças tecnológicas do romance. Outros autores apontam para os deslocamentos e subversões de gênero, principalmente para a figura ambígua e quase 'afeminada' de Jonathan Harker, que ocupa o lugar da "donzela em apuros" das novelas góticas do século XVIII.

No Castelo, Jonathan Harker adquire características típicas das personagens femininas da literatura vitoriana: vítima, fraqueza, desmaios; encontra-se sob o poder de uma intensa figura paterna que rompe seus laços com o mundo "civilizado" – Jonathan escreve, é só o que ele pode fazer, escrever, registrar compulsivamente para manter sua sanidade.

Jonathan Harker passa por intensos terrores – choques, traumas, provações – e sua honra e pureza jamais são questionadas; dizendo de outra forma: o vampiro, independente do gênero, não atravessa o corpo masculino da mesma forma que penetra e contamina o corpo feminino. Em Drácula, nenhum homem é mordido; eles são seduzidos, atraídos e salvos no último instante.

Poroso, com o status de frágil e indefeso, o corpo da mulher é de fácil acesso para os poderes do vampiro – no imaginário que pode ser traçado até a mitologia grega e a judaico-cristã, a mulher é alinhada às forças selvagens e primitivas da natureza, e deve ser dominada e controlada pelo homem[68]; a domesticação e colonização do corpo da mulher é um dos projetos perpétuos da sociedade patriarcal.

A proteção que Mina produz para si não está ligada à superstições religiosas ou práticas encantatórias de outros tempos; Mina utiliza o que há de mais moderno disponível no mercado.

Ainda assim, realizando a profecia que seu marido faz no início do romance – os séculos passados tiveram, e têm ainda poderes próprios que a mera "modernidade" não tem como sufocar – Mina torna-se vítima de Drácula.

Enquanto Mina se protege atrás de objetos de consumo, não sofre as influências do vampiro; enquanto ela participa ativamente do jogo de investigação e caça, esta segura. A partir do momento em que o grupo de homens decide afastá-la do empreendimento para poupá-la, Mina torna-se vítima do vampiro. No primeiro ataque, ela encontra-se sozinha no quarto e o Conde chega manifestando-se como neblina, penetrando pelas frestas das portas e se materializando no quarto como uma espiral de fumaça com brilhantes olhos vermelhos; Mina vê também, nessa noite, o redemoinho de poeira, partículas, grãos, rodopiarem diante de seus olhos.

É no explodir vermelho de uma dramática noite – mais uma vez, o espaço desprotegido, não iluminado, exposto – que Mina torna-se vítima de Drácula. Dessa vez, o Conde ataca o casal. A passagem é registrada através da voz de Seward. O grupo arromba a porta do quarto de Jonathan e Mina e, exatamente ao atravessarem a soleira, vislumbram a seguinte cena:

> O luar estava tão claro que mesmo através da espessa cortina amarela entrava luz suficiente para vermos o que se passava. Na cama junto à janela estava Jonathan Harker, a face corada e a respiração pesada, como se estivesse num estupor. Na extremidade da cama, mais próxima à janela, ajoelhava-se sua esposa, vestida de branco. Seu rosto estava voltado na outra direção, mas, no instante em que ele se virou para nós, reconhecemos o Conde – por todas as características, até mesmo a cicatriz na testa. Com a mão esquerda, ele segurava as duas mãos de Mrs. Harker, mantendo-as afastadas para trás, e os braços esticados. Sua mão direita agarrava-a pela nuca, puxando-lhe a cabeça para junto de seu peito. A camisola branca de Mrs. Harker estava manchada de sangue, que também brotava do peito nu do Conde, revelado por sua roupa aberta. A posição dos dois lembrava terrivelmente a de uma

[68] Barbara Creed realiza um acurado balanço da representação do feminino-monstruoso no cinema de horror pós-moderno.

> criança que empurra o focinho de um gato para dentro de uma tigela de leite, obrigando-o a beber (STOKER, 1897, p. 523).

Essas rupturas, cisões do comportamento, são possíveis apenas através de estratégias de dualidade: na sociedade vitoriana do século XIX, corpo e a sexualidade permanecem sob a sombra da contenção.

O Outro do corpo vitoriano, sua alteridade radical, surge regido pelo Mal. É apenas através do Mal que desvios, fugas e escapes são possíveis: a violência que rompe com o anterior, a crise do presente.

O vampiro desloca paradigmas. Através de sedução e contágio, as pessoas por ele encantadas retomam o direito e uso de seus próprios corpos, permitindo o vazamento, ao invés da contenção, dos desejos. Perder a alma para o Mal, ceder às tentações, aceitar o corpo, transitar entre gêneros e formas, e toda a sorte de agenciamentos do tipo, é destruir-se, tornar-se Outro, recusar o reflexo e produzir uma nova imagem.

Os corpos experimentam, transbordam erotismo, passam de uma esfera à outra. A diferença entre os corpos, o que separa e atrai, é aquilo que resiste e permanece; é o que escapa. E escapar nem sempre quer dizer morte. O contágio potencializa, transforma, liberta o corpo e o sexo. A morte é simbólica: passagem de uma esfera para outra.

2.3.4 Erotismo Fatal: mercadorias monstruosas e forças reparadoras [Segunda Passagem: Lucy Westenra]

A transformação de Lucy ilustra a dialética da imagem da mulher – cara para Benjamin, a mulher e o 'feminino' eram experiências fundamentais e terríveis da Modernidade – sua proximidade com o universo fetichista da moda (um dos temas centrais de Passagens) e com as esferas instáveis de vida e da morte. Buck-Morss:

> Esterilidade
> A mulher é a figura central na "metafísica da moda" de Benjamin, não apenas porque Paris era a capital, especificamente, da moda feminina, mas porque a fecundidade da mulher personifica a criatividade da velha natureza, a transitoriedade que tem sua fonte mais na vida do que na morte. A produtividade da mulher, orgânica em contraste à produtividade mecânica do industrialismo do século XIX, aparece ameaçadora para a sociedade capitalista, como argumentou Malthus no início do século, e representada como estilo estético no final do século: "O ponto alto de um arranjo tecnológico do mundo se encontra na liquidação da fecundidade

> (...) Mas se a fecundidade da mulher ameaça a sociedade de commodity, o culto do novo a ameaça em retorno. (BUCK-MORSS, 1991, p. 99).[69]

No auge de uma sociedade tecnológica, as mulheres em *Drácula* não reproduzem, muito pelo contrário: as vampiras são criaturas cujo afeto é voltado para a negação radical da maternidade. Às três vampiras, quando o Conde interdita, temporariamente, o corpo de Jonathan, é dado um saco dentro do qual parece estar "uma criança meio sufocada". As três mulheres desaparecem com o terrível embrulho.

A sociedade tecnológica e industrial torna Mina estéril: seu interesse e desejo voltam-se para as novidades tecnológicas que a cercam. Seu "instinto maternal" é reservado para os homens do grupo. Essa cisão da sociedade é corrigida, curada, no final do romance, quando o vampiro é destruído e a ordem é reestabelecida – Mina e Jonathan têm um filho que carrega o nome do falecido Quincey. A maternidade e a reprodução restauram e asseguram a ordem, perpetuam a família e cancelam, assim, os efeitos nocivos e desorganizadores do vampiro.[70]

O vampiro é uma ameaça ao capitalismo na medida em que realoca o desejo sobre o corpo. Buck-Morss escreve sobre a apropriação do desejo pelo capitalismo, pelo consumo e pela mercadoria:

> No processo de deslocar a transitoriedade da natureza em commodities, a força vital da sexualidade é também deslocada para lá. O que é desejado? Não mais o ser humano: o sex appeal emana das roupas que um veste. Humanidade é aquilo onde você pendura seu chapéu (BUCK-MORSS, 1991, p. 100).[71]

Em *Drácula*, os vampiros desejam exatamente o corpo, o ser humano, o sangue. O vampirismo cancela, então, o fetiche da mercadoria e reativa o corpo enquanto objeto de desejo e consumo.

A força reparadora é tamanha que chega a lançar uma sombra de dúvida sobre o que aconteceu. Na Nota, no final do romance, Harker, Mina e o filho viajam pela Transilvânia. Ao retornarem, Jonathan resolve pegar os papéis da época da aventura, guardados em um cofre:

---

[69] No original: Sterility Woman is the central figure in Benjamin's "metaphysics of fashion", not only because Paris was the capital of specifically female fashions, but because women's fecundity personifies the creativity of the old nature, the transiency of which has its source in life rather than death. Women's productivity, organic in contrast to the mechanical productivity of nineteenth century industrialism, appears threatening to capitalist society, as Malthus argued at the beginning of the century, and as aesthetic style represented at its end: "The high point of a technical arrangement of the world lies in the liquidation of fecundity (...) But if woman's fecundity threatens commodity society, the cult of the new threatens her in return. Tradução minha.

[70] Harker anota que Arthur e Jack estão "muito bem casados".

[71] No original: In the process of displacing nature's transiency onto commodities, the life force of sexuality is displaced there as well. For what is it that is desired? No longer the human being: Sex appeal emanates from the clothes that one wears. Humanity is what you hang your hat on. Tradução minha.

> Surpreendeu-nos o fato de que em meio a todo o material que compõe nosso registro, mal há um documento autêntico; tudo não passa de um monte de folhas datilografas, à exceção dos últimos cadernos de Mina, de Seward e o meu próprio, e do memorando de Van Helsing. Mal poderíamos pedir que alguém os aceitasse como prova de uma história tão fantástica – mesmo que quiséssemos fazê-lo (STOKER, 1897, p. 625/626).

A força que restaura a ordem e realoca cada qual em seu "devido" lugar cancela também os esforços mecânicos de Mina – em inglês, "*nothing but a mass of type-writing*".[72]

Lucy, no entanto, não compartilha da mesma sorte de Mina. Transformada, torna-se a mulher fatal, a prostituta voluptuosa que seduz nos recantos que escapam às monótonas noites vitorianas – as vielas, ruas, cemitérios... As vampiras configuram o espaço externo, a sexualidade selvagem e irrestrita que avança sobre o corpo do homem; as vampiras, *não-mortas*, convocam forças animais, primitivas; elas ameaçam a dicotomia vitoriana da passividade feminina versus a virilidade masculina. A monstruosidade provém do hibridismo, da mistura desses campos. É a transformação e a permanência no limiar entre vida e morte que liberta o corpo feminino dos poderes e papéis opressores da Modernidade e o que ela destina para a mulher. Baudelaire, no poema *As Metamorfoses do Vampiro*, sintetiza a relação do corpo feminino com a sociedade industrial: e o seio a comprimir sob o aço do espartilho.

Como um mórbido objeto de desejo e destruição, em Baudelaire o transar equivale ao morrer; as belas mulheres, ao amanhecer, são terríveis cadáveres em decomposição. O sexo fora dos laços matrimonias é profano e fatal.[73]

Mas Lucy, agora, não é mais o corpo feminino que suporta o destino intransponível da mulher vitoriana; Lucy é uma mulher capaz de transformar, corromper, perverter – contaminar os outros. É portadora de um sangue contaminado, de uma mordida infectuosa. Lucy passa a gerenciar – e aqui é uma questão foucaultiana de biopoder e biopolítica – seu corpo escapando aos moldes da sexualidade reprimida da Era Vitoriana. Mas não é apenas esse aspecto: ao recusar esse modelo, agindo sob a égide do Conde (espécie de herança sanguínea), a ideia da alteridade feminina (nesse contexto) transita pelas piores esferas: a

[72] Nada além de uma *massa* datilografada.
[73] O poema *As Metamorfoses do Vampiro*, de Baudelaire, convoca a mulher enquanto prostituta e a prostituta enquanto vampira. A metamorfose é a transformação do corpo em cadáver: em um primeiro momento, seduzido pelo corpo voluptuoso da "mulher que oferta o seio", o narrador do poema se entrega aos beijos da mulher; em seguida, "quando após me sugar dos ossos a medula", o narrador procura um beijo e encontra, no ventre, o pus e a podridão; no final, há apenas um esqueleto do qual pendiam uns poeirentos.

mulher de branco, a noiva-vampira (imagem estabelecida no capítulo anterior) assombra as noites de Londres matando crianças pequenas: ou seja, não é apenas a recusa em ser mãe como também o crime hediondo de matar crianças. Todos os papéis são invertidos.

Após sua morte, todos comentam a permanência e o aumento da beleza de Lucy. A jovem torna-se "um cadáver muito bonito":

> Lucy recuperara todo seu encanto depois de morta, e as horas que haviam se passado, ao invés de revelar o apagamento operado pelos dedos da decomposição, tinham lhe restaurado a beleza da vida, a ponto de eu positivamente não ser capaz de acreditar que estava olhando para um cadáver (STOKER, 1897, p. 399).

No entanto, a beleza torna-se convulsiva.

Quando o grupo de homens se reúne para destruir Lucy, a primeira coisa que reparam é que a cor de seu cabelo muda de louro para negro. Em seguida, em uma sucessão de descrições hiperbólicas, Stoker inverte radicalmente a imagem da mulher vitoriana:

> Lucy Westenra, e no entanto tão mudada. Seu encanto havia se transformado numa crueldade inflexível e impiedosa; sua pureza, em voluptuosidade lasciva [...] Quando Lucy – chamo à coisa que estava diante de nós de Lucy porque assumira sua forma – nos viu, recuou com um rosnado furioso [...] Eram os olhos de Lucy, na forma e na cor, mas estavam impuros e tomados por um fogo infernal, em lugar da pureza e delicadeza que conhecíamos [...] Ela continuou avançando, porém, e disse, com uma graça lânguida e voluptuosa: - Venha, Arthur. Deixe esses outros e venha. Meus braços estão famintos por você. Venha, e poderemos descansar juntos. [...] Havia algo de diabolicamente encantador em seu tom de voz – algo do som do vidro quando golpeado – que ecoava em nossos cérebros mesmo quando ouvíamos as palavras dirigidas a outro. Quanto a Arthur, estava como que enfeitiçado; tirando as mãos que recobriam sua face (STOKER, 1897, p. 44).

Lucy, *undead*, torna-se a alteridade radical de si mesma, ou melhor dizendo, o Outro da recatada esposa e mãe vitoriana: a prostituta lasciva que não guarda respeito pela família nem pela maternidade. Essa espécie de Mal, esse vampirismo que espreita às margens da experiência, exige sua imediata destruição, aniquilamento – exterminar do visível esse corpo ameaçador.

A mulher vitoriana, nesse sentido, é uma espécie de receptáculo através do qual o Mal atua; ela é o corpo poroso da vítima, facilmente atravessado, mordido, destruído, corrompido.

A presença do vampiro em Londres desorganiza todas as relações estáveis, transformando o universo do pequeno grupo em uma sequência de imagens e performances terríveis.

Drácula é uma força que corrompe. A perversão e subversão do organizado mundo da burguesia vitoriana produz cenas de extrema violência e destrói o estatuto do sexo. Ainda na passagem em que o grupo destrói Lucy, Franco Moretti (1984) aponta que a descrição se assemelha ao que seria um orgasmo no imaginário vitoriano. Muito mais do que a 'mordida', a cena que se segue é uma potente imagem do ato sexual deslocado e violento. É Arthur, o noivo de Lucy, quem realiza o gesto, observado por Quincey, Seward (o narrador, nessa passagem) e Van Helsing, que lê trechos de um missal enquanto Arthur golpeia Lucy com uma estaca:

> Arthur colocou a ponta da estaca sobre o coração de Lucy e, quando olhei, pude ver a depressão que fazia na pele branca. Então, ele golpeou com toda a sua força.
> A Coisa dentro do caixão se contorceu, e um grito medonho, de gelar o sangue, saiu dos lábios vermelhos e aberto. O corpo se sacudiu e tremeu e se revirou em contorções selvagens; os dentes brancos e afiados se trincaram até cortar os lábios, e a boca se cobriu com uma espuma escarlate. Mas Arthur não vacilou. Parecia uma imagem de Thor conforme seu braço firme se erguia e baixava, cravando cada vez mais fundo aquela abençoada estaca, enquanto o sangue do coração perfurado jorrava e esguichava ao nosso redor. Seu rosto estava rígido e parecia iluminado por sua elevada tarefa; essa visão nos encheu de coragem, e nossas vozes pareciam retinir pela pequena câmara mortuária (STOKER, 1897, p. 454).

Os corpos assumem identidades de mercadorias estranhas, corpos passíveis de transformações e deformações; na verdade, o corpo feminino (corpo-objeto, corpo-mercadoria) é o único que sofre, fisicamente, as transformações radicais, perdendo a pureza e transformando-se nas terríveis vampiras cuja voluptuosidade demoníaca atrai o homem para a morte simbólica e destruição.

2.3.5 "*Those wierd sisters*"[74] [Terceira Passagem: as três estranhas irmãs]

Ainda no início do romance Jonathan Harker resolve explorar o Castelo e, desobedecendo as instruções do Conde, acaba em um quarto desconhecido. Durante a Noite, à luz do luar, três terríveis mulheres se materializam no quarto onde Harker, imprudente, repousa. Dando continuidade a citação do tópico 2.1, da página X:

> Todas as três tinham dentes brancos e brilhantes que cintilavam como pérolas contra o fundo cor de rubi de seus lábios voluptuosos. Havia algo nelas que me causava desconforto, desejo e ao mesmo tempo um terrível temor. Senti em meu íntimo um desejo ardente e depravado de que elas me beijassem com aqueles lábios vermelhos. [...] A loura aproximou-se e se curvou sobre mim, até que fui capaz de sentir sua respiração. O hálito era doce, num certo sentido; doce como mel, e causava em meus nervos a mesma sensação que suas risadas. Havia algo de amargo sob o aroma doce, porém, e um tanto repugnante, como o cheiro de sangue (...).
> De joelhos, a jovem se inclinou sobre mim de forma lasciva. Havia uma voluptuosidade deliberada que era ao mesmo tempo excitante e repulsiva, e ao curvar o pescoço ela chegou a lamber os beiços, como um animal. À luz da lua, eu podia ver os lábios úmidos e vermelhos brilhando, assim como a língua escarlate, que se projetava por entre os dentes brancos e afiados. Ela baixava cada vez mais a cabeça, e os lábios afastavam-se de minha boca e queixo, parecendo prestes a se colar sobre minha garganta. (STOKER, 1897, p. 267).

A carga erótica é dramática; a segmentarização do corpo, através da percepção de Harker, funciona como uma espécie de aproximação (zoom) e compartimentarização produzidas através do olhar inflamado por desejos interditos.

Harker encontra-se absolutamente concentrado a atento a todos os detalhes – ruídos, cheiros, gestos; a descrição da cena é como o aproximar mecânico das lentes sobre os corpos: o detalhe da língua, o ruído dos dentes, o brilho dos lábios; no entanto, as mulheres possuem corpos espectrais que não projetam sombras. Nesse sentido, elas são quase mercadorias monstruosas expostas em vitrines, atraindo o andarilho incauto para a destruição iminente; elas desfazem a fronteira vítrea entre espectador e objeto, hibridizando e borrando os limites seguros da sociedade capitalista; mas há nesses espectros vampíricos a presença de um erotismo animal, desregrado e sem controle.

O espectador – nós e Jonathan, no caso – é tomado, simultaneamente, por duas emoções contrastantes: desejo e repulsa.

---

[74] Harker se refere às três vampiras do Castelo Drácula como "aquelas estranhas irmãs". Nina Auerbach e David Skall explicam que trata-se de uma referência a Macbeth, de Shakespeare, onde as três bruxas são chamadas de "estranhas irmãs" cinco vezes. Opto por manter o termo na língua original.

Jonathan se encontra em um delirante estado de torpor e langor sexual; ele deseja, ele se entrega – a lógica do consumidor alienado, distraído por um mundo de encantos místicos e prazeres carnais, é revisitada: nesse momento, Jonathan esquece ou ignora sua condição de prisioneiro e se deixa conduzir pelo erotismo; o desejo é, dessa maneira, transferido do objeto de volta para o corpo e essa transferência, para o capitalismo, é ameaçadora e monstruosa.

Ele anota que não deve confessar, que Mina não deve saber – mas é no registro compulsivo que Harker encontra também alguma satisfação; na confissão íntima para um futuro incerto.

As três passagens, se pensarmos em termos de estruturas, se dão através de limiares: a janela, a porta, o túmulo.

Para Benjamin, a figura da mulher, especialmente em Baudelaire e Poe – a mulher diante da Modernidade assombrada, a mulher como um soberana no Inferno – é, não raramente, associada à morte, ao impulso fatal, erotismo que convoca a destruição. Não é apenas a destruição do corpo – o erotismo do vampiro é segmentário, divide o corpo em partes reorganiza o mapa dos prazeres. Em *Drácula*, o beijo equivale à mordida e à morte. Após essa devastadora experiência, as vampiras tomam proporções muito mais perigosas que o Conde. Harker conclui:

> Que Deus conserve minha sanidade, pois a isto me vejo reduzido. A segurança e a garantia de segurança são coisas do passado. Enquanto eu estiver aqui, só me resta uma única esperança, que é a de não enlouquecer – se é que já não enlouqueci. Se minha mente estiver sã, então é com certeza enlouquecedor pensar que entre todas as coisas hediondas que se ocultam neste lugar odioso, o Conde é a que me assusta menos; que somente a ele posso recorrer em busca de segurança, mesmo que isso só valha enquanto eu ainda lhe for útil (STOKER, 1897, p. 265).

Somos conduzidos para baixo, para os subterrâneos escuros das experiências interditas; *Drácula* nos conduz para um mundo estranho, sombrio, no qual a possibilidade de salvação reside em sermos modernos, demasiadamente modernos.

2.4 O Vampiro na Era da sua Reprodutibilidade Técnica

Quando Bram Stoker escreve e publica Drácula, nos últimos dez anos do século XIX, a fotografia já é uma prática bastante difundida e assimilada. A fotografia, no imaginário, ocupa um lugar ambíguo, entre ciência e magia. O captar/capturar da imagem, a inscrição na chapa ou filme sensível e sua subsequente aparição fantasmagórica evocam as aparições translúcidas, incorpóreas de fantasmas. A imagem fotográfica possui a capacidade mágica de

tornar presente uma ausência. Em Drácula, as vampiras aparecem exatamente nesse registro: lembram, se assemelham a algo que foram há muito tempo e deixaram de ser. Maculadas pela maldição de se transformarem em imagens de si mesmas, perdem o reflexo, perdem a sombra – aquilo que empresta alguma fisicalidade ao corpo.

A dimensão da fantasmagoria do vampiro, em uma acepção marxista e bejaminiana do termo, como emprega Buck-Morss, está atrelada, principalmente nas vampiras de Drácula, ao corpo voluptuoso, lascivo e sedutor que esconde a monstruosidade por trás e por dentro, ou seja, esconde o "trabalho" por trás do objeto, da mercadoria reluzente, exposta nas lojas, iluminadas nas vitrines, chamando...

2.4.1 "É seu corpo, e ao mesmo tempo não é."

A frase acima é – é o seu corpo, e ao mesmo tempo não é – é a resposta que Van Helsing dá para Arthur quando ele pergunta: Este é mesmo o corpo de Lucy, ou um demônio que tomou sua forma?

As duas formulações estão corretas. É o corpo de Lucy, é um demônio – não seria toda mulher um demônio latente no imaginário vitoriano? – mas esse demônio lascivo é, também, Lucy. A *vampirização* liberta as energias sexuais reprimidas durante a vida.

O caráter revolucionário da fotografia se encontrava na sua capacidade de reprodução mecânica de aproximar das massas imagens que antes eram fixas, singulares e, nesse sentido, restritas aos olhos de poucos.

> A autenticidade de algo é a essência de tudo que é transmissível desde a origem, da sua permanência física até seu testemunho histórico. Já que o testemunho histórico repousa na permanência, quando a reprodução técnica a elimina é o próprio testemunho que se esvai. Só se perde isso, mas é justamente a autoridade da coisa. Aquilo que desaparece nessas circunstâncias pode ser compreendido como o conceito de aura. O que desaparece na época da reprodução técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e seu significado estende-se para além do âmbito da arte. A técnica da reprodução, assim podemos formular, separa aquilo que foi reproduzido e o âmbito da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui a existência única por uma existência serial. E, na medida em que a reprodução permite que o receptor tenha acesso à obra em qualquer circunstância, ela a atualiza (BENJAMIN, 2012, p. 13).

O primeiro encontro do grupo com a transformada Lucy acontece através da narrativa de Jack Seward:

> Meu coração enregelou-se, e pude ouvir Arthur arquejar quando reconhecemos a fisionomia de Lucy Westenra. Lucy Westenra, e no entanto tão mudada. Seu encanto havia se transformado numa crueldade inflexível e impiedosa; sua pureza, em voluptuosidade lasciva. (...) Quando Lucy – chamo à coisa que estava diante de nós Lucy porque assumira sua forma (...) Eram os olhos de Lucy, na forma e na cor, mas estavam impuros e tomados por um fogo infernal, em lugar da pureza e da delicadeza que conhecíamos. Naquele momento, o que ainda restava do meu amor se transformou em ódio e aversão (STOKER, 187, p. 44).

É a primeira vez que o grupo se depara com a ambiguidade que Lucy Westenra agora incorpora; pela primeira vez se deparam com algo que, ao mesmo tempo, é o corpo original, a *imagem* original de Lucy, mas há estranhas e terríveis diferenças, também inscritas nesse corpo. Se o vampiro é uma tecnologia (assexuada, estéril) de reprodução e reprodutibilidade, podemos pensar que o "aqui e agora" do corpo, a "aura" desaparece; em *Drácula*, o vampiro substitui a existência única por uma existência serial, e o Conde realiza isso através de uma tecnologia sexual: ele é o único vampiro masculino. As três irmãs, Lucy e Mina transformam-se perdendo sua "pureza". Nesse sentido, pureza, aura, unicidade participam do mesmo campo semântico.

A reprodutibilidade técnica do vampiro é transformar diferentes corpos em um mesmo corpo, em um mesmo sistema, uma mesma imagem: as mulheres tornam-se apenas uma mulher, a prostituta monstruosa, lasciva e sedutora, como se, através da mordida mecânica do vampiros, seus corpos se transformassem identicamente, um atrás do outro, como uma fábrica ou o espalhar de uma doença que torna os corpos homogêneos e os comportamentos semelhantes.

2.4.2 "O ser deitado no caixão parecia um pesadelo de Lucy"

O grupo, sempre liderado por Van Helsing, decide matar Lucy e, ao retornarem para o cemitério, reencontram Lucy:

> Tudo que eu sentia era repulsa pela Coisa abominável que se apoderara co corpo de Lucy, onde sua alma já não habitava. Pude ver que mesmo o rosto de Arthur endureceu ao contemplá-la. Em seguida, ele disse a Van Helsing:
> - Este é mesmo o corpo de Lucy, ou um demônio que tomou sua forma?
> - É o seu corpo, e ao mesmo tempo não é. Mas espere um pouco e há de vê-la como era, e como ainda é.
> O ser deitado no caixão parecia um pesadelo de Lucy. Os dentes pontiagudos, a boca voluptuosa e manchada de sangue cuja visão nos fazia estremecer, a aparência geral lasciva e sensual que era como uma zombaria da adorável pureza de Lucy (STOKER, 1897, p. 451/452).

O corpo transformado assume aqui a dimensão do pesadelo vitoriano. Os monstros que a industrialização e o capitalismo produzem, os corpos enquanto mercadoria que devem ser consumidos e/ou destruídos – descartados – são monstros sedutores, sensuais; Lucy está deitada no caixão, simultaneamente viva e morta, como uma mercadoria exposta para ser apreciada, desejada.

Coppola, em seu Drácula, deita Lucy, inicialmente, em um caixão de vidro, como um manequim exposto em uma vitrine. No momento em que ela se revela como vampira, monstruosa, com seus dentes afiados e sangue escorrendo pelo queixo – no momento em que desmonta a fantasmagoria – o amor se converte em ódio e o grupo exige sua destruição.



21. Still do filme de Francis Ford Coppola, Bram Stoker's Dracula, de 1992. O cadáver de Lucy é velado em um caixão de vidro, como uma mórbida mercadoria exposta para a apreciação.

Desfazer a fantasmagoria, tornar visível a monstruosidade, é uma ação política que produz um choque visual, podendo, através dessa ativação, conduzir as massas a alguma revolução possível. Talvez aqui o grupo de heróis do romance tangencie Marx e Benjamin: após a destruição de Lucy e a contaminação de Mina, o grupo toma em suas mãos o empreendimento de destruir Drácula. O Conde, nesse caso, ocuparia qual lugar? Sua monstruosidade, nesse contexto, é sua terrível capacidade de subverter o corpo, exibir o que há de mais íntimo, cruel e sem controle: desejo, erotismo, destruição. Os humanos, os burgueses assalariados, não sustentam essa visão de horror e partem na missão de aniquilar aquele que levanta o véu da ideologia.

Nesse mesmo jogo entre corpo, vida, morte e mercadoria, uma das características do vampiro de *Drácula* é a capacidade de aparecer e desaparecer quando quiser. Dessa forma, o vampiro assume também a característica da imagem mecanicamente reproduzida: o acesso em qualquer circunstância, a mobilidade, a circulação de um "corpo incorpóreo". Esses poderes do vampiro respondem não apenas à fotografia, mas também às lentes móveis da Lanterna Mágica, que permitiam, como observamos no capítulo anterior, às imagens projetadas em rolos de fumaça e telas transparentes aumentar, diminuir ou desaparecer.

A 'nova' Lucy, a 'outra' Lucy, terrivelmente assustadora e sensualmente lasciva, convida para a destruição e para o seu mundo: ao se deixar consumir, o consumidor torna-se, através do "beijo mecânico" da vampira-prostituta, mercadoria também. O jogo dialético é estabelecido nessa relação dialética.

Mas há a possibilidade de reversão, a recusa e a destruição do produto serial, sem alma. Como não é possível, na maioria das vezes, a destruição do original, a reprodutibilidade torna possível a destruição da cópia ao infinito. Em *Drácula*, o grupo realiza o ritual para destruir a vampira e, então, a fisionomia de Lucy retorna ao que era antes – como se trata de um romance no qual tudo pode e deve ser revertido, os homens, ao destruirem o corpo de Lucy, restauram a pureza que ela tinha em vida.

Van Helsing explica o processo de reprodução e imortalidade do vampiro-mercadoria:

> Quando se tornam seres dessa natureza, a mudança traz consigo a maldição da imortalidade. Não podem morrer e têm de seguir era após era fazendo novas vítimas e multiplicando os males do mundo, pois todos os que morrem após serem sugados pelos Não-Mortos se tornam eles próprios Não-Mortos e se alimentam de seus semelhantes. Assim, o círculo se amplia cada vez mais, como as ondas produzidas por uma pedra que é lançada n'àgua (STOKER, 187, p. 452).

Não é, sob muitos aspectos, essa a mesma lógica tanto da reprodutibilidade técnica quanto do próprio capitalismo? Uma imortalidade amaldiçoada que, através de uma subversão do Toque de Midas, transforma tudo em corpos-objetos sem alma?

Franco Moretti, ao analisar *Drácula* e *Frankenstein*, alinha o vampiro nessa lógica, e convoca a metáfora marxista entre o vampiro e o capital, como observamos anteriormente: "Capital is dead labour which, vampire-like, lives only by sucking living labour, and lives the more, the more labour it sucks (MARX apud MORETTI, 1982, p. 5).

Mas o vampiro, assim como o capital, não é apenas uma máquina de alimentação e retroalimentação. No final do século XIX, é também uma estranha resistência imaterial perante um mundo fascinado pelo materialismo, a iluminação, o consumo e a novidade.

O vampiro, Lucy, Drácula, as irmãs do Castelo, são os corpos que não podem ser consumidos, cuja reprodução técnica é profana *exatamente* porque perdem sua unicidade, tornam-se atrações perigosas; se não podem ser consumidos e se a entrega sexual é interdita, devem ser destruídos. Essa lógica imperialista e colonial da destruição e aniquilamento do outro participa dos movimentos de expansão do Império Britânico e do medo da burguesia vitoriana de invasões estrangeiras.

2.4.3 "*could not codak him – come out black or like skeleton*"[75]

Finalmente, há uma barreira radical e intransponível. Em uma de suas anotações, Bram Stoker escreve sobre a impossibilidade de apreender, em termos de imagem, o Conde Drácula:

> Vampiro
> Memo (2)
> pintores não podem pintá-lo – sua aparência surge sempre como outro
> não se pode fotografá-lo – aparece preto ou como um esqueleto-cadáver (STOKER, 2008, p. 20).[76]

Não seria possível, de acordo com essas anotações – que Stoker abandona – representar o vampiro. 'Undead', ele não pode ser registrado de maneira alguma. Nem pela pintura – no final, ele pareceria sempre com outra pessoa – nem pela fotografia – ele apareceria preto ou como um esqueleto, um cadáver.

Observamos, ainda, o imaginário que investe a fotografia com poderes reveladores: seria através, mais uma vez, da ciência e da tecnologia que o vampiro seria revelado (!), exposto. Podemos pensar na primeira imagem de um Raio-X, divulgada em 1896 – um ano antes da publicação de Drácula.

---

[75] Essa breve anotação se encontra nas anotações à mão de Bram Stoker, nos rascunhos para a confecção de Drácula. "Codak", explicam os comentadores Robert Eighteen-Bisang e Elizabeth Miller, era sinônimo de "fotografia", "fotografar".

[76] No original: Vampire/ Memo (2)/ painters cannot paint him — their likenesses always like some one else/ could not codak him — come out black or like skeleton corpse. Tradução minha.

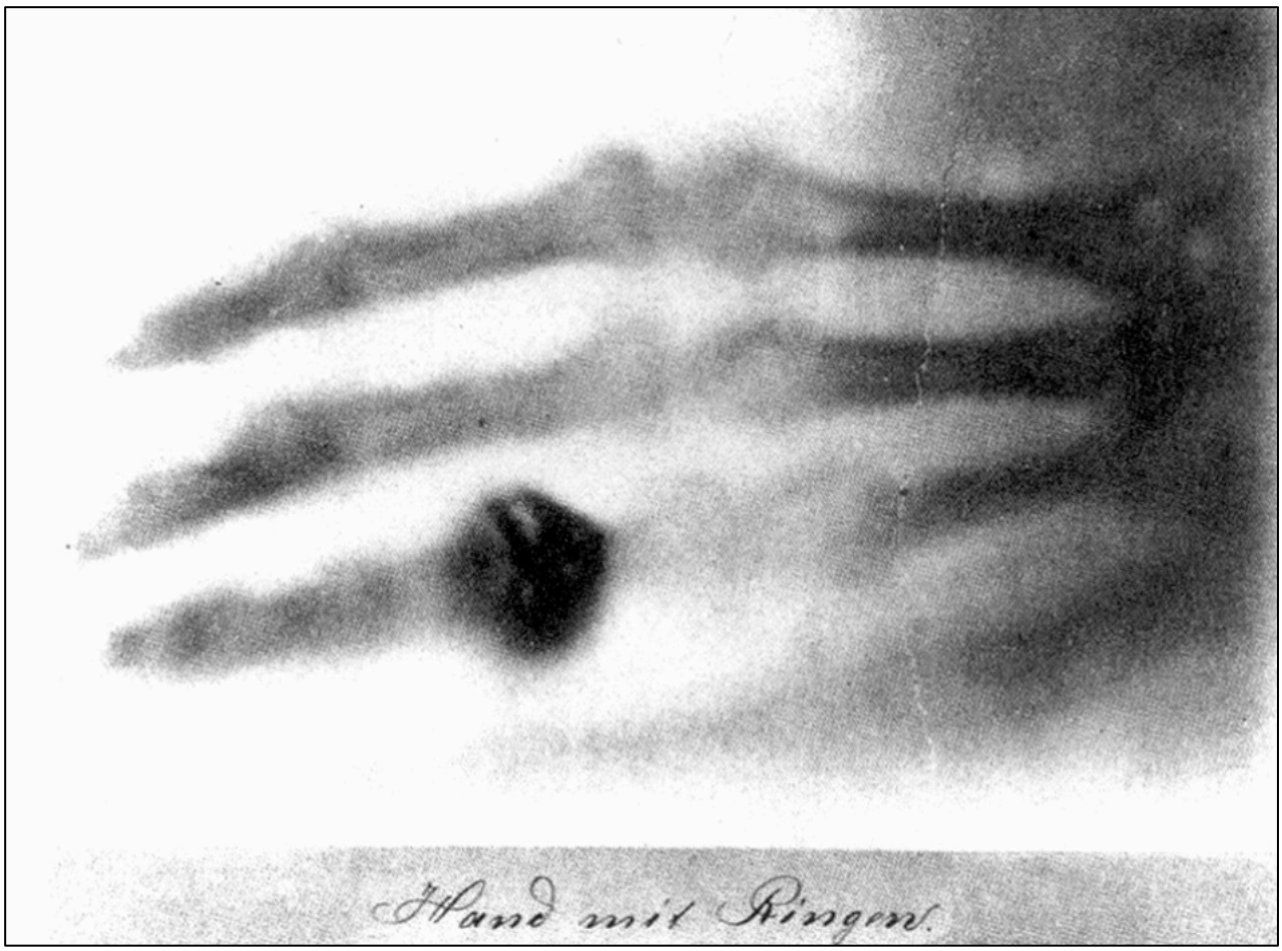


Figura 22. Mão e anel; mão de Frau Roentgen (1895). Primeira imagem de Raio-X divulgada, em 1896. Quando Stoker anota que, em uma imagem fotográfica, o vampiro apareceria como um esqueleto, podemos imaginar que seria algo do gênero, como uma imagem que revela não apenas o interior, mas também a verdade.

Essa incapacidade, impossibilidade de apreensão se dá exatamente porque Drácula é, ele próprio, o mecanismo de reprodutibilidade.

A porta, o limiar, a soleira, são espaços de revelações, como observamos.

A experiência de Drácula se dá, invariavelmente, através do estímulo e choque visual: o Conde aparece exatamente como nos espetáculos de fantasmagoria, principalmente em suas aparições em Londres. Em geral, são mediadas ou fugidias; rostos em espirais de fumaça, um rosto muito pálido nas sombras, vultos... Na Transilvânia, onde possui plenos poderes, as limitações são menores; na Londres do final do século XIX, o vampiro precisa de condições especiais e específicas para aparecer.

Os espetáculos de fantasmagoria, as projeções da lanterna mágica, simulavam o ambiente e a ambiência noturna para aumentar a eficácia das projeções. A luminosidade das

velas e o bloqueio da luz natural e ornamentos e adereços que remetiam à morte emprestavam o tom sombrio e soturno desejado para produzir o medo nos espectadores.

A Literatura Gótica, como observamos, se apropriou desses mecanismos para a estetização literária do medo. Bram Stoker realiza, também, esse movimento em *Drácula*. Após invadirem uma das propriedades que o Conde compra em Londres, Jonathan Harker registra a experiência em seu diário:

> Num dado momento me assustei, pois, vendo Lorde Godalming subitamente se virar e olhar na direção do corredor escuro, imitei-o, e por um instante meu coração parou. Em algum lugar, espreitando em meio às sombras, pareceu-me ver o rosto pálido e malévolo do Conde – o nariz protuberante, os olhos vermelhos, os lábios vermelhos, a palidez medonha. Foi somente por um instante, pois quando Lorde Godalming disse "Pensei ter visto um rosto, mas eram só as sombras", e voltou a examinar a capela, apontei minha lanterna naquela direção e fui até o corredor. Não havia sinal de quem quer que fosse. E como não havia ângulos, portas ou aberturas de qualquer tipo, mas apenas as paredes sólidas do corredor, não era possível que mesmo ele se escondesse ali. Concluí que o medo trabalhara junto com a imaginação, e nada disse (STOKER, 1897, p. 492).

Em outra passagem, Mina escreve:

> Fechei os olhos, mas ainda podia ver através das pálpebras cerradas. (São incríveis os truques que operam nossos sonhos, e do modo mais conveniente que somos capazes de imaginar). O nevoeiro se tornava mais espesso, e agora eu podia ver por onde entrava, pois era como uma nuvem de fumaça, ou como o vapor pálido da água fervendo: vinha não através da janela, mas pelas frestas da porta. Ficava cada vez mais espesso, até que pareceu se concentrar numa espécie de pilar de neblina, através de cujo topo eu podia ver a luz de gás brilhando como um olho vermelho. Tudo começou a girar em minha mente do modo como a coluna de nuvem girava agora no quarto (STOKER, 1897, p. 499).

Reproduzo em seguida, novamente, a passagem de Hegel, citada por Stefan Andriopoulos (2013) em *Aparições espectrais*, para evocas os espetáculos de fantasmagoria de Paul Philidor e Étienne-Gaspard Robertson:

> Esta é a noite, o interior da natureza que ali existe – o puro eu. Nas apresentações fantasmagóricas, é noite em toda parte; aqui, uma cabeça ensanguentada arremete de repente, ali, outra forma branca aparece de modo abrupto e torna a desaparecer. Avistamos essa noite ao fitar um homem nos olhos – uma noite que se torna pavorosa; é a noite do mundo que se apresenta ali (HEGEL apud ANDRIOPOULOS, 2013, p. 13).

2.5 Poeira/*Dust*

Susan Buck-Morss (1991), em *The Dialectics of Seeing*, produz uma brevíssima passagem, seguindo os passos de Benjamin em *Passagen-Werk*. Chama-se "*Dust*" – Pó, poeira. Ela escreve:

> Onde o mito imaginava a forças das máquinas como a potência que empurra a história para frente, Benjamin produz evidência material de que a história não saiu do lugar. Na verdade, a história permanece tão parada que acumula poeira (BUCK-MORSS, 1991, p. 95).[77]

Moretti (1984) escreve que Harker, ao se aventurar pelo Castelo Drácula, encontra uma coisa – e uma coisa apenas: ouro, pilhas e pilhas de moedas de diversos tempos e regiões. O que Moretti deixa de lado é que, além de ouro, Harker encontra poeira – camadas espessas de poeira que não marcam o tempo, apenas denunciam uma terrível imobilidade, uma terrível ausência de corpos físicos; a poeira, em *Drácula*, é indício do esvaziamento.

Quando Jonathan dorme em um dos quartos proibidos pelo Conde e tem o primeiro encontro com as três vampiras, uma das coisas que ele anota é:

> Eu não estava só. O quarto estava idêntico, não sofrera nenhuma alteração desde que eu entrara ali. À luz brilhante da luz, eu podia ver meus próprios passos marcados no chão, nos locais onde eu profanara o longo acúmulo de poeira. Ao luar, diante de mim, estavam três mulheres jovens (STOKER, 1897, p. 266).

O primeiro estranhamento de Harker é na presença das mulheres que não profanam a poeira. Se a história, como aponta Benjamin e Buck-Morss, não sai do lugar, tanto que acumula pó, observamos em Drácula a imaterialidade, o incorpóreo dos vampiros – eles não acumulam pó, poeira são, em essência, pó.

E, ainda, se poeira é o depósito atômico do desfazer histórico, o mínimo resíduo possível que resta dos corpos, da matéria, o vampiro é esse micro detrito histórico, acumulado durante séculos... O vampiro é a poeira reanimada, ativada pelo imaginário coletivo, inorgânica, morta, ressignificação através da inserção do sexo na matéria – fetiche; o vampiro, em Drácula, é esse terrível acúmulo de pó sobre os cantos escondidos, velados, obscuros.

É tão pó, tão imaterial, que transformar-se em uma nuvem de poeira é um dos seus poderes mais usados no romance.

---

[77] No original: Where the myth imagined the force of machines as power driving history forward, Benjamin provides material evidence that history has not budged. Indeed, history stands so still, it gathers dust. Tradução minha.

> Então comecei a notar que havia pequenas e curiosas manchas flutuando ao luar. Eram como mínimos grãos de poeira, que rodopiavam e se juntavam de forma nebulosa (...) Os grãos de poeira pareciam desenhar novas formas enquanto dançavam ao luar (...). Os grãos de poeira dançavam cada vez mais rápidos; os raios de luar pareciam tremular ao passar por mim e perder-se na escuridão. Reuniam-se mais e mais, até darem a impressão de que se organizavam em formas vagas e fantasmagóricas. (...) As formas fantasmagóricas que gradualmente se materializavam nos raios de luar revelavam os corpos daquelas três mulheres assustadoras às quais eu estava destinado (STOKER, 1897, p. 275).

Mina também vê uma nuvem de poeira antes do Conde se materializar; Van Helsing, como o guardião da estrutura patriarcal, toma em suas mãos a "terrível tarefa" de matar as três vampiras do Castelo Drácula. Após realizar, com muito esforço e lutando contra os encantos das vampiras, o mesmo ritual realizado para destruir Lucy, ele escreve:

> Pois, amigo John, mal minha faca decepara suas cabeças, todo o corpo começou a se desintegrar e se transformar no pó original, como se a própria morte, que deveria ter chegado século antes, por fim se tivesse feito valer e dito, em voz alta: "Aqui estou!" (STOKER, 1897, p. 618).

No final da narrativa, o Conde é, finalmente, derrotado pelo grupo que o caça. Seu desaparecimento é rápido, quase um anticlímax para uma narrativa tão extensa. Quem narra é Mina:

> Nesse instante, porém, vi o brilho e movimento veloz do facão de Jonathan. Dei um grito agudo ao ver a lâmina cortar o pescoço do Conde, enquanto a faca de Mr. Morris mergulhava em seu coração.
> Foi quase como um milagre, mas, diante de nossos olhos, e no tempo de uma respiração, todo o corpo se desfez em pó e desapareceu da nossa vista (STOKER, 1897, p. 624).

Do pó ao pó.

A poeira de Drácula se espalha. Em pouco tempo, a nuvem de poeira encontra um novo corpo e se adere com facilidade, como se estivesse, finalmente, em casa: esse corpo de Noite perpétua é o cinema. Drácula está, finalmente, em casa.

3 O Crepúsculo dos Vampiros

Hell is Empty and all the devils are here
Shakespeare, *The Tempest*.

Squeal. Squeal like a pig.
Tomas Alfredson, *Let the Right One In*

Parte I

Imagens, visões e o apocalipse: narrativas do fim

Esse capítulo é divido em duas partes. Na primeira, abordo as cidades vampíricas e suas imagens fantasmagóricas – os vampiros que as habitam como narrativas do final do milênio.

Na segunda parte, intitulada *O Crepúsculo dos Vampiros*, mapearemos o ano de 2008 como lugar da insurreição dos novos vampiros do século XXI.

O Conde de Stoker morre no final do romance; se desfaz em pó e "desaparece da nossa vista". Essa morte simbólica, esse eterno retorno do desaparecimento, será sua maldição. Drácula morrerá infinitas vezes, assumindo diferentes corpos, ressurgindo em diferentes épocas – mas sempre sucumbirá ao peso das estacas, à ofuscante luz do sol, às lâminas afiadas de espadas e facões; tornar-se-á pó, desaparecerá e, com o tempo, com o acúmulo, retornará em outros corpos.

O Vampiro do século XIX, sem ter outra escapatória, é assimilado pelo capitalismo e torna-se o reflexo distorcido do sistema que o contamina, um *commodity*, imagem sobre a qual os fetiches radicais do imaginário coletivo se depositam (principalmente a convergência entre uma sexualidade liberta, erotismo ameaçador e violência). O vampiro é um dos principais expoentes, no século XIX e XX, da estetização e consumo do medo e do horror enquanto produtos de entretenimento de massa.[78]

Nina Auerbach (1995) e Stacey Abbott (2007) chamam atenção para a quebra paradigmática, a partir da década de setenta, nas representações do vampiro: as narrativas abandonam a imagem índice de *Drácula* e produzem vampiros alinhados às suas épocas. *Fome de Viver (1983, dirigido por Tony Scott)*, *Garotos Perdidos* (Joel Schumacher, 1987), *Near Dark* (Kathryn Bigelow, 1987), entre tantos outros filmes do final da década de setenta e anos oitenta, costuram novos corpos para os vampiros.

W. J. T. Mitchell (2005), no livro *What do pictures want?*, pergunta: o que querem/desejam as imagens? Se o vampiro é, essencialmente, uma imagem, torna-se

[78] Durante o século XVIII e XIX a literatura gótica de horror torna-se um campo profícuo e particularmente lucrativo. Stefan Andriopoulos escreve, no artigo *The Invisible Hand: supernatural agency in political economy and the gothic novel* (1999), que a tônica das narrativas de terror e horror dos séculos XVIII e XIX encontra-se no surgimento de um Mal sobrenatural que desorganiza a ordem e o equilíbrio; a eliminação desse agente sobrenatural é a restauração da ordem – não necessariamente no mesmo vetor anterior; o sobrenatural, muitas vezes, surge para reparar 'erros' e "colocar as coisas de volta no trilho da História".

pertinente, se não urgente, no cenário contemporâneo, perguntar: o que deseja/quer o vampiro do século XXI?

Essa é a pergunta que vamos tentar responder nesse último capítulo. Tomando uma série de narrativas contemporâneas como diferentes imagens de vampiros, indagamos o que, em pleno século XXI, esses monstros desejam – e por que ainda estão entre nós, meros mortais cujas fantasias de alteridade tendem, de um jeito ou de outro, a vazar para o Real.

As respostas são múltiplas, fragmentadas, espaçadas, mas, no final, constituem dois corpos específicos e distintos, como veremos: uma imagem de resistência e uma imagem de submissão. No artigo *He had no reflection*, Erick Felinto (2010) estabelece aproximações pertinentes entre vampiro e imagem, como observamos no primeiro capítulo:

> Assim são os vampiros, fantasmas e zumbis: criaturas aparentadas que sofrem de uma crônica falta de densidade e insubmissão à temporalidade. São todos essencialmente imagens e, como puras imagens, frequentemente carecem de reflexão. São expressões de ansiedades culturais que as salas escuras e as telas de cinema jamais se cansaram de projetar (FELINTO, 2010, p. 137).

Investiremos nossos esforços sobre a acepção do vampiro enquanto imagem – vampiro-imagem, imagem-vampiro – no final do século XX e início do XXI. Adoto duas definições de 'imagem' nesse primeiro momento. A primeira tomo emprestada de José Bragança de Miranda (2008), oferecida pelo autor no prefácio do livro *Corpo e imagem*. Miranda evoca a oposição que Benjamin estabelece entre traço e aura e, em seguida, escreve:

> A imagem é separação. No caso da aura, trata-se de evitar o olhar de medusa, que estarrece e vigia, e que é potencialmente letal, de impedir o salto sobre a vítima, de ser escolhido para um acto tremendo (...) A imagem não se confunde com essas produções mais ou menos fugazes, feitas por máquinas que eclodiram em massa no século XIX, como a fotografia e o cinema. Elas são o rebrilhar do aspecto do mundo em múltiplas facetas. Interpondo-se entre nós e a Physis, entre nós e a história, as imagens constituem uma espécie de filtro invisível que transmuta o real (MIRANDA, 2008, p. 08/09).

Imagem assume um sentido mais amplo, convocando a noção de uma separação, de alguma coisa situada *entre*. Em última instância, imagem é a nossa forma mais potente de mediação com o mundo. O vampiro é uma das fantasias mais convocadas para ocupar esse *entre*, essa "passagem" que é a nossa relação com o Real, com a materialidade e espessura da vida.

Perguntar o que querem os vampiros é, seguindo a lógica de Mitchell, perguntar também o que nós queremos deles. Essa prática de "nós e eles"[79] pode se demonstrar maliciosa, uma vez que se trata de uma porosa dicotomia. Neil Gaiman (2007), em um breve conto intitulado **Fifteen painted cards from a vampire tarot**, ilustra elegantemente a dialética 'Mesmo e Outro' presente na relação humano/vampiros:

> "Você sabe a coisa mais triste", ela disse. "A coisa mais triste é que nós somos vocês." Eu não disse nada. "Nas suas fantasias," ela disse, "meu povo é exatamente como vocês. Apenas melhor. Nós não morremos nem envelhecemos nem sofremos de dor ou frio ou sede. Nos vestimos melhor. Possuímos a sabedoria das décadas. E se desejamos sangue, bem, não é muito diferente da forma como seu povo deseja comida ou afeto ou a luz do sol – e, além disso, nos faz sair de casa. Cripta. Caixão. O que seja" (GAIMAN, 2007, p. 216).[80]

Nesse sentido, convoco também o que Walter Benjamin escreve, nos anos 30, sobre um certo emergente camundongo animado:

> Todos os filmes do Mickey Mouse são fundados sobre o motivo de sair de casa com o objetivo de aprender o que é o medo.
> Então a explicação para a imensa popularidade desses filmes não é a mecanização, sua forma; nem é um mal entendimento. É meramente o fato de que o público reconhece sua própria vida neles (BENJAMIN, 2008, p. 338).[81]

Nossa identificação – atração, repulsa; entrega, recusa – com as narrativas de vampiros e com os vampiros passa exatamente por esse interstício, por essa fenda: a identificação radical com o monstro ou com suas vítimas.

O vampiro, como observamos até agora, é uma 'aparição', um retorno-da-morte que, simultaneamente, atrai e repele. Mitchell evoca a cena de *Videodrome*, de David Cronenberg (1983), na qual Max Wren (James Wood) vê em um aparelho de televisão que pulsa como um órgão sexualmente ativado a boca de Debbie Harry (Nicki Brand) inflar e convidar: *come to me, don't make me wait,* como uma vampira tecno-orgânica aprisionada na televisão. Segundo Mitchell, o que Max deseja é penetrar a tela-boca-face, correndo o risco de ser

---

[79] Herança de Foucault, obviamente, nas relações que filosofo francês estabelece entre o Mesmo e o Outro.

[80] No original: "You know the saddest thing," she said. "The saddest thing is that we're you." I said nothing. "In your fantasies," she said, "my people are just like you. Only better. We don't die or age or suffer from pain or cold or thirst. We're snappier dressers. We possess the wisdom of the ages. And if we crave blood, well, it is no more than the way you people crave food or affection or sunlight – and besides, it gets us out of the house. Crypt. Coffin. Whatever". Tradução minha.

[81] No original: All Mickey Mouse films are founded on the motif of leaving home in order to learn what fear is. So the explanation for the huge popularity of these films is not mechanization, their form; nor is it a misunderstanding. It is simply the fact that the public recognizes its own life in them. Tradução minha.

engolido/devorado (2005; XVI). A boca, os lábios, os dentes, o convite, a sedução, tornam a televisão um órgão vampírico que hipnotiza e engole.[82]

Imagem é o campo sobre o qual depositamos nossas ansiedades, angústias, delírios, desejos, intimidades, medos e fantasias. Nesse sentido, *imagem* se alinha aos vampiros de Nina Auerbach (1995), um reservatório e depositório de afetos de cada época. Se as imagens não podem falar[83], o que elas podem é uma violência cruel e silenciosa. Para Mitchell (2005; 11), imagens são organismos vivos que possuem desejos (apetite, necessidades, demandas).

Em uma recente entrevista, Beatriz Preciado (2014), ao opor humanismo e feminismo, estabelece algumas denúncias e propõe algumas questões: "Como viver com os animais? Como viver com os mortos?" Preciado aponta:

> O Renascimento, o Iluminismo, o milagre da revolução industrial repousam, portanto, sobre a redução de escravos e mulheres à condição de animais e sobre a redução dos três (escravos, mulheres e animais) à condição de máquinas (re-) produtivas (PRECIADO, 2014).

Essa pergunta nos acompanhará: como conviver com os mortos? Se o Humanismo e o Capitalismo produziram tecnologias de morte a favor da vida, qual é o outro campo – o outro lado, a resistência – que nos cabe? Todo o campo que coube, por muito tempo, ao vampiro.

3.1 Após o Inferno/ Pós-Inferno

Walter Benjamin aponta o Inferno como a essência da modernidade, o inferno da repetitividade do tempo, as novidades que assumem a forma do passado para se apresentarem reconhecíveis, desejáveis e iguais para o consumidor, os arcos, as passagens, os detritos – tudo que compõe o inferno mítico é reativado na modernidade. Se a Modernidade é o Inferno, do que se trata o Contemporâneo – nossa infame pós-modernidade?

Tentar definir – se é que é possível – o pós-moderno, o contemporâneo, é convocar uma série de autores, pensadores e filósofos que se debruçaram e se debruçam sobre esse tema. A moldura que adotamos participa do recorte teórico de Jean Baudrillard, principalmente, e a noção de que habitamos em tempo pós-histórico. Jonathan Crary (2014), em *24/7*, adota um tom pessimista ao adentrar o reino do sono e sua iminente colonização; o

[82] Nesse sentido, podemos convocar também o filme Pleasantville (1998, Gary Ross), no qual dois adolescentes são sugados para dentro da televisão, em um seriado da década de cinquenta.
[83] Acompanhamos, aqui, Mitchell e Spivak.

exorcismo do tempo e da alteridade convoca um mundo pós-histórico, um tempo para além das horas do relógio (CRARY, 2014, p. 18).

Nossa experiência, portanto, é uma experiência marcada pelo *pós*, pelo *trans*: vivemos depois das coisas, depois dos eventos, das narrativas, da vida, da orgia, do sexo... simultaneamente, é uma experiência marcada pelo excesso, pela inflação, pela repetição e pelo desaparecimento, de acordo com o pessimismo de Baudrillard:

> Se fosse caracterizar o estado atual de coisas, eu diria que é o da pós-orgia. A orgia é o momento explosivo da modernidade, o da liberação em todos os domínios. Liberação política, liberação sexual, liberação das forças produtivas, liberação das forças destrutivas, liberação da mulher, da criança, das pulsações inconscientes, liberação da arte. Assunção de todos os modelos de representação e de todos os modelos de anti-representação. Total orgia de real, de racional, de sexual, de crítica e de anticrítica, de crescimento e de crise de crescimento. Percorremos todos os caminhos da produção e da superprodução virtual de objetos, de signos, de mensagens, de ideologias, de prazeres. Hoje, tudo está liberado, o jogo já está feito e encontramo-nos coletivamente diante da pergunta crucial: O QUE FAZER APÓS A ORGIA? (BAUDRILLAR, 1990, p. 09).

Esse é um capítulo mais de perguntas e dúvidas do que de respostas e certezas. Jean Baudrillard inicia o livro de 1990, *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos* com a questão acima. Os anos sessenta e setenta são, precisamente, anos extáticos, nos quais o gozo político de reais revoluções fertilizou o imaginário. Os vampiros da década de oitenta são os filhos lógicos dessa última fertilização política das massas.

Obviamente, o filósofo francês não poderia prever os acontecimentos de dimensões ficcionais que marcariam o final do século XX. O estado permanente em um pós-mundo, no qual tudo aconteceu, nos força a repetirmos infinitamente o tempo, os sonhos, as lutas, a história – talvez pior do que repetir, simular incessantemente. As coisas não desaparecem através da finitude. Os vampiros do início do século XXI parecem entorpecidos por um terrível sono que delira com o excesso.

A marca da nossa experiência é exatamente *excesso* – aceleramos demasiadamente, ultrapassamos as soleiras, ultrapassamos o próprio tempo e agora nos encontramos em qual estado?[84] Seria a imagem do vampiro a fantasia que desacelera e reinveste o corpo e o tempo? Ou melhor, resgata a experiência para o tempo?

[84] Essa sensação é, muitas vezes, captada por desenhos animados que, ao correrem "rápido demais", ultrapassam a moldura da mesa do desenhista ou os limites da película do filme e encontram-se em um imenso e vazio branco.

O final do século XX e início do XXI despontam no horizonte da História como um contínuo crepúsculo avermelhado. Paul Virilio (2002), em *Crepuscular Dawn*, escreve que experimentamos três revoluções da ordem da velocidade que definem e dividem os três últimos séculos: *transporte*, no século XIX e XX, *transmissão*, no século XX e *transplante*, no século XXI – essa ultima, uma espécie de convergência de transmissão e transplante, e acontece especificamente no corpo[85]. Diante de um mundo altamente tecnológico e desesperadamente acelerado, o vampiro reaparece como diversas formas de resistência – o vampiro faz emergir outra experiência do tempo.

O Inferno Moderno torna-se, no amanhecer crepuscular do final do século XX e início do XXI, uma espécie de Limbo no qual vegetamos (ZIZEK, 2008); acoplada à imagem do Limbo (recentemente abolido pela Igreja Católica) está a terrível imagem do Purgatório, onde os mortos aguardam o resultado de um julgamento transcendental que talvez nunca venha a ser – de um jeito ou de outro, corpos e fantasmas transitam em sítios que não existem, não-lugares. Sintomaticamente, esses dois campos participam, na mitologia cristã medieval, da representação do Inferno. Talvez jamais tenhamos saído do Inferno Moderno. O vampiro, nesse cenário de desintegração, surge não como soberano e senhor das trevas, mas sim como detrito e resíduo do que fomos e do que poderíamos ser – ou vir a ser.

Para nos situar no contemporâneo, no atual, evoco, a partir de Miriam Hansen (2012) e Benjamin, o que demanda a atualidade, uma postura *atual* diante do tempo:

> Para Benjamin, atualidade requer um posicionamento imediato dentro e contra o tempo no qual se está, agarrar o "núcleo temporal" do presente além dos termos fornecidos pelo próprio período (como Kracauer coloca), e acima de tudo, em oposição diametral aos desenvolvimentos 'taken for granted' em nome do progresso (HANSEN, 2012, p. 76).

Nesse sentido, ser atual é tomar um posicionamento político diante do tempo e dos eventos que passam desapercebidos, dados, como se fossem imutáveis ou impossíveis de qualquer impedimento.

O vampiro é uma das imagens possíveis que se instalam no núcleo do mito do progresso e denuncia, com dentes pontiagudos e manchas de sangue, que a História é um campo de incertezas obscuras e que, na maioria da vezes, cegos pelas brilhantes luzes do

[85] Virilio chama a atenção para o processo da endo-colonização do corpo humano.

progresso e da tecnologia, convocamos sobre nossos frágeis corpos a destruição iminente – e nossa auto e delirante alienação participa da furiosa roda do capitalismo.

3.1.1 Pós-Vampiro

O *pós-vampiro* é a fabricação que surge, precisamente, nos anos 2000 e adjacências – 20 anos antes e/ou 20 anos depois, ou seja, entre o final da década de setenta e os 14 primeiros anos do século XXI. Sob muitos aspectos, essas novas produções não respondem mais ao modelo clássico e tradicional do vampiro, e engendram novas relações, corpos, signos, significados... investindo o vampiro-imagem com outros paradigmas, oferecendo novos modelos de subjetividade, representação e alteridade. A imagem-vampiro e sua inversão, o vampiro-imagem, está intimamente ligada ao espectral definido por Crary: a intrusão ou irrupção no presente por algo que está fora do tempo e pelos fantasmas do que não foi descartado pela modernidade (2014; 29).

O uso do prefixo *'pós'* é no sentido óbvio de um '*depois*'. Como pontuamos no capítulo anterior, é *da* e *na* Modernidade que surge o vampiro. Atualmente, não nos situamos mais em um cenário Moderno e sim em um período que seria bem definido como '*em trânsito'*. Categorizar nossa contemporaneidade seria apenas uma forma de classificar, rotular, arquivar e apaziguar as tensões do presente: vivemos no meio de conflitos intensos que envolvem nossos corpos, nossas restrições e um sistema que insiste em despolitizar e esvaziar nossos gestos, performances e atitudes perante o desmoronamento e desmaterialização da vida. Vivemos em um perpétuo estado de desmoronamento: todas as estruturas, concretas e simbólicas, se desfazem em câmera lenta, como no filme *Inception*, de Christopher Nolan (2010): não abandonamos o sonho/pesadelo e experimentamos, de diversas maneiras, o contínuo fim de tudo.

Pós é utilizado, então, como um demarcador histórico, temporal: habitamos o tempo dos retornos fantasmáticos e nós mesmos nos tornamos seres espectrais, vampirizados por sistemas, tecnologias, governos, ideologias...

O *pós-vampiro* ou *trans-vampiro*, se quisermos acompanhar o extremismo de Baudrillard, é algo em formação, maleável, móvel no tempo: retorna e se encontra com seu

passado; avança e reinventa seu futuro; permanece e é afetado por todas as forças presentes; o pós-vampiro é uma imagem de si mesmo, uma repetição, mas também suas reinvenções.

Diante de um cenário de erosões, apagamentos e ressignificações, as representações do vampiro ultrapassam os modelos coloniais, patriarcais, heteronormativos[86] – se é que, no decorrer de suas existências, não foram sempre resistências a esses sistemas.

O pós-vampiro é uma forma dupla, tripla, múltipla, de pensar o monstro no final do século XX e início do XXI: não se trata mais do medo dos lugares distantes e desconhecidos, das práticas e rituais de uma Europa esquecida; o horror, agora, é interno, subjetivo: temos medo de nós mesmos, do que somos capazes, do que está, simultaneamente, muito próximo e muito invisível – imaterial. Tornamo-nos nossos próprios monstros.

3.2 O Desaparecimento de Drácula e a reconfiguração do Monstro: sobrevivendo no "atual estado das coisas".

O Conde Drácula, com seu excessivo sotaque, a capa preta e os hiperbólicos olhares hipnóticos de Bela Lugosi, não possui mais lugar ativo na contemporaneidade[87]. Ele desaparece em uma nuvem de poeira, mas deixa sua prole infernal pelo mundo.

O Vampiro encontra seu *lugar* lógico na experiência cinematográfica. Soberano das Passagens, transita em todos os interstícios do século XX[88]. Os pequenos orifícios, como os de uma mordida, abertos pela agulha que cerze o sujeito à história e ao tempo, pertencem agora à agulha de uma máquina-de-costura fantasma que funciona sem a presença de um corpo; as pequenas feridas sangram e o pegajoso líquido vermelho escorre através da História, redesenhando e reconfigurando o mapa de representações do vampiro.

Um dos principais fios condutores, ou melhor, uma das linhas que usaremos para costurar esse capítulo e tentar responder suas inúmeras indagações é a noção do horror gótico enquanto tecnologia de produzir monstruosidades e alteridades, convocando esses corpos como possíveis metáforas para sexualidades não normativas, desviantes, ameaçadoras. Judith Halberstam (1995) escreve, em *Skin Shows*:

---

[86] Utilizaremos esse termo a partir da acepção de Beatriz Preciado no livro *Manifesto Contrassexual*.

[87] *Fome de Viver*, de 1983, dirigido por Tony Scott, faz esse '*politcal statement'* no início do filme: ao som de *Bela Lugosi is dead*, na imagem de Peter Murphy, o filme anuncia o fim do vampiro clássico, substituído por vampiros glam rock, David Bowie e Catherine Deneuve.

[88] Absolutamente todos os campos e esferas da cultura de massa possuem um ou outro vampiro: do cinema às webseries; da literatura clássica aos *comic books*; de bonecos, brinquedos, Lego, aos elaborados *RPG's*, *Second Life*, etc. Se há alguma contaminação real por vampiros, é a cultura contemporânea.

> Onde os monstros do século XIX metaforizavam a subjetividade moderna como um '*balancing act*' entre dentro/fora, feminino/masculino, corpo/mente, nativo/estrangeiro, proletariado/aristocrata, a monstruosidade nos filmes de horror pós-modernos encontra seu lugar no que Baudrillard chamou de obscenidade da 'visibilidade imediata' e que Linda Williams chamou de 'o frenezi do visível' (HALBERSTAM, 1995, p. 1).

A partir do final da década de setenta, principalmente nos Estados Unidos, o cinema e a literatura iniciam o processo de desamarrar o vampiro da imagem do perverso Conde Drácula. Simultaneamente, todo o imaginário gótico passa por uma revisão estética, como aponta Stacey Abbott (2007):

> [T]udo que havia representado modernidade nos anos de 1890 estava em período de desintegração nos anos 1970. O que a novela *Drácula* havia passado a incorporar estava sendo *undermined and overthrown* por uma reinvenção estrutural da modernidade no final do século XX. Esse período de mudança radical removeu o vampiro da sua representação mítica, o reinventou como um vampiro moderno e o realocou para a América (ABBOTT, 2007, p. 76).

O revisionismo e a reinvenção do gótico, somado à força do emergente cinema de horror a partir da década de 60[89], faz com que as estruturas simbólicas das novelas góticas migrem para o contemporâneo imaginário urbano, produzindo uma nova/outra história de horror: o Mal e o Horror, no final do século XX, tornam-se domésticos – e não seria isso uma espécie de previsão, uma espécie de sinal para o 11 de Setembro enquanto um evento que borra, como veremos com Zizek (2002), as fronteiras entre Real e Fantasia? O 11 de Setembro, sob muitos aspectos, é um acontecimento de dentro, em oposição à antigas ameaças que espreitavam nas fronteiras.[90]

No cenário contemporâneo – ou na Modernidade reinventada, se quisermos - o horror surge das entranhas do cotidiano.

O final do século XX e início do XXI pode ser pensado através de uma relação dialética com final do século XIX e início do XX. Descobertas significativas em diversas áreas da experiência humana afetaram significativamente nosso modo de presença, de administração do corpo, de atenção e distração; descobertas na área da biomedicina e novas

[89] Diversos autores consideram o filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, como o marco do cinema pós-moderno de horror.

[90] É necessário apontar que ainda há muita especulação sobre o ataque terrorista 11 de Setembro; diversos pesquisadores acreditam que o ataque tenha sido parte de uma conspiração do próprio governo norte-americano… De qualquer maneira, o ataque foi orquestrado por pessoas de dentro, sua realização foi no campo do doméstico mesmo que, após séries de investigações discordantes, o vetor aponte para o Fora, a alteridade do Oriente Islâmico.

formas de mapear e intervir na organicidade de corpo produziram outras relações entre as esferas sempre instáveis da Vida e da Morte; a emergência da AIDS, no final da década de setenta e início dos anos oitenta, projeta uma terrível sombra sobre o otimismo da medicina e da drástica erradicação de epidemias a partir da segunda metade do século XXI; a AIDS toma para si as principais esferas das fantasias vampíricas: sangue, sexo e morte.

Do final da década de setenta ao início do século XXI, o monstro ficcional e suas monstruosidades assumem novas dimensões no imaginário contemporâneo: a criatura erótica, fatal, sedutora e sedenta por sangue do século XIX torna-se uma espécie de imagem contraída, reduzida e empobrecida; um desinvestimento quase absoluto da monstruosidade vampírica.

Por outro lado, novas narrativas surgem e resgatam antigas dimensões do monstro, reconfigurando os limites do que é 'ser vampiro', operando o mito em suas potencias mais desestabilizadoras e resistentes. Em síntese, as múltiplas narrativas vampíricas desse período destilam *Drácula* em diferentes vertentes.

A dialética do vampiro contemporâneo é operada a partir de duas questões cruciais: a domesticação e colonização da Noite, o espaço lógico do vampiro e, consequentemente, de seus habitantes; a emergência de novas/outras forças simbólicas no imaginário contemporâneo e as reorganizações dos corpo a partir de práticas e intervenções da medicina, inscrevendo o vampiro no campo da biopolítica e do biopoder foucaultiano, tencionando as relações já balançadas entre os jogos de oposições da Modernidade: Vida e Morte, Presença e Ausência, Masculino e Feminino, etc.[91]

Fabián Ludueña Romandini (2012), em seu livro *A comunidade dos espectros*, oferece a seguinte definição para '*espectro*', e manteremos essa definição em mente no decorrer do capítulo:

> [ ] também denominaremos espectro, em sentido estrito, os entes que sobrevivem (mesmo que sob a forma de um postulado) à sua própria morte, ou que estabelecem um ponto de indistinção entre vida e morte. Sob esse ponto de vista, o espectro pode ser completamente imaterial ou adquirir diferentes "consistências" que, como dizia um filósofo, podem chegar até a obstinação de uma materialidade de carne e osso, ainda que de natureza eminentemente sobredeterminada pelo Espírito (ROMANDINI, 2012, p. 13).

[91] É interessante observamos que, de acordo com o autor do livro *The Poet and the Physician*, o vampiro que nasce em 1816 é produto de uma convergência estranha e sintomática entre o poeta, Byron, e o médico, Polidori. Esse primeiro vampiro engendra, em sua gênese, o lirismo que acompanhará o mito moderno: a fusão entre poesia, ciência e sobrenatural.

Esses são, também, nossos vampiros contemporâneos: fantasmas de carne e osso que perambulam por uma Noite cada vez menos noturna. São corpos que, por ocuparem exatamente a fissura do entre (seres intersticiais), escapam ao controle, ao poder e à vigilância. Os vampiros sobrevivem à própria morte, retornando para o mundo dos vivos como uma presença incômoda, famintos invasores do normal.

Eles desejam, em última instância, o corpo e o sangue – e não seria esse um dos desejo das imagens? Nossa total e absoluta consumação e transmutação em imagem? Retomando Mitchell, muitos vampiros da atualidade nos seduzem como a hiperbólica boca de Debbie Harry seduz James Wood, e nos convidam à entrega e à destruição.

Slavoj Zizek, Jonathan Crary e Giorgio Agamben, entre outros, fornecem a moldura teórica dentro da qual produziremos a final imagem do vampiro – final apenas no recorte da presente pesquisa, uma vez que o vampiro jamais chega ao fim, como observamos anteriormente, jamais chegamos ao vampiro... por isso, esse monstro é uma espécie de CsO[92], com suas próprias linhas de fuga e reorganizações do corpo.

O audiovisual, enquanto campo privilegiado e hegemônico de representação no final do milênio, reatualiza o vampiro, investindo novos códigos, status, estéticas, políticas e poéticas, construindo extenso acervo imagético de rupturas e continuidades. Para pensarmos o final do século XX e início do XXI elegemos o Cinema e a Televisão como os lugares lógicos e férteis para as análises. Em momento algum existe um embate com a Literatura; seguimos apenas o movimento realizado pelo próprio monstro: do imaginário para os livros, dos livros para as telas – das telas para onde? Texto e imagem são analisados como campos e narrativas complementares.

O mapa simbólico e imaginário da produção ficcional de alteridades passa por profundas mudanças. Drácula, Frankenstein, Mr. Hyde, Dorian Gray... o peso e a aceleração da atualidade alcança essas personagens e restam poucas opções: adaptar para sobreviver ou desaparecer. À medida que antigos espaços são fechados, diferentes fissuras surgem, expelindo outras e novas abjeções monstruosas. O Vampiro ressurge sem jamais ter saído de cena.

[92] Como observamos no primeiro capítulo, a noção de *Corpo sem Órgãos*, de Deleuze e Guattari.

3.3 "The Deserted Village"

Desde *Drácula*, as narrativas de vampiros estão associadas a topologias específicas; sítios, cidades, vilarejos, localidades que possibilitam, de certa maneira, o surgimento, proliferação e disseminação dos monstros e da atividade monstruosa. Na novela de Bram Stoker, o Conde é o soberano de uma localidade rural, na Transilvânia, e seu isolamento e poder fazem com que seja temido pelos locais, que respondem à mera menção do nome Drácula com gestos supersticiosos de proteção.

Ao se mudar para Londres, o Conde é derrotado não apenas pela velocidade e pela tecnologia, mas também por uma questão cartográfica: o grupo que se reúne para combater o vampiro conhece as ruas, os trens, os horários, a arquitetura... os habitantes da Londres moderna atuam na malha urbana com desenvoltura e rapidez, como era de se esperar de qualquer sujeito metropolitano do final do século XIX. Mina Harker sabe de cor os horários dos trens.

Na distante e rural Transilvânia, o Conde é o detentor do conhecimento e manutenção da sua posição sobrenatural; na Londres civilizada e central, o mito do 'progresso'[93] o desarma e ele, acuado, retorna para sua terra, suas propriedades, para o solo/terra sagrada que o fortalece.

Em *Drácula*, o vampiro precisa levar caixas e caixas cheias da sua terra natal quando se desloca, uma vez que ele se fortalece, rejuvenesce e recupera sua força e vitalidade deitado nessa 'terra profana'. A primeira e principal estratégia utilizada pelo grupo que caça o Conde é realizar um ritual de exorcismo nas terras trazidas pelo vampiro; o grupo invade as propriedades que Drácula adquiriu em Londres e, recitando passagens bíblicas, finca crucifixos e joga água benta sobre a terra escura nas caixas. Desamparado, sem a sua 'casa fora de casa', o Conde não tem outra opção além de retornar.

Francis Ford Coppola, *Bram Stoker's Dracula* (1992), consegue produzir essa cena com a necessária violência que existe no ato de invadir e inutilizar a terra (sagrada para o Conde, profana para o grupo[94]) do Outro.

---

[93] Na verdade, a crença inabalável no progresso e o absurdo da presença de um vampiro no coração de Londres constituem os afetos que movem os caçadores de Drácula.

[94] Interessante também essa relação dialética entre 'sagrado' e 'profano', estabelecida por Agamben em Profanações: a terra, sob muitos aspectos, é o que liga, re-liga o vampiro à sua monstruosidade.



23. Gary Oldman como Drácula, no filme de 1992, dirigido por Coppola. Nesse still, o Conde descansa imerso na terra trazida da Transilvânia para Londres, após ter se alimentado.



24. O grupo, liderado por Van Helsing, destrói todas as caixas e esteriliza a terra, em cenas que evocam o ethos do exorcismo e inquisição; Van Helsing é um híbrido entre padre e cientista, enquanto os 'cavalheiros' ingleses respondem à imagem de Cavaleiros da Luz, exorcizando e expulsando o Mal que ameaça a Grande Inglaterra.

As pequenas cidades habitadas por vampiros constituem o primeiro campo de análise do vampiro no final do século XX porque são, assim como seus monstros, personagens importantes; as cidades nas quais esses vampiros surgem funcionam como a pele sobre a qual o intenso final do século XX fixa seus monstros. Se, para Benjamin, as Passagens do século XIX constituíram as primeiras utopias modernas de consumo – os templos, as mercadorias, o culto, o concreto – a cidade aparece, no imaginário do final do século XX, como a topologia específica do sonho americano: é o lugar no qual o sonho de consumo da classe média encontra alguma realização material. A Segunda Grande Guerra, Vietnã e intensos conflitos raciais nos Estados Unidos abalam profundamente a crença no consumo, no sonho plástico e metálico dos oníricos anos cinquenta.

As cidades tornam-se espaços assombrados: Salem's Lot, Sunnydale, Detroit, Nova Orleans, Nova Iorque, Stockholm... cidades (reais e fictícias) que abrigam vampiros específicos cuja monstruosidade é intrínseca ao espaço urbano.

Jorges Luis Borges, ao escrever sua pequena enciclopédia de monstruosidades, *O Livro dos Seres Imaginários (1957)*, negligencia, talvez propositadamente, o vampiro, mas ao descrever a simbiose entre o Minotauro e o Labirinto, nos oferece uma poderosa fórmula que resgatamos e aplicamos ao vampiro e suas cidades: *Queda bien que en el centro de una casa monstruosa haya un habitante monstruoso* (BORGES, 1967, p. 155).

Se as cidades são organismos vivos, labirínticos e monstruosos, é pertinente que seus cantos obscuros sejam habitados por monstros. As cidades ficcionais, muitas vezes, são imagens espelhadas de cidades reais e constituem uma complexa malha de interiores e exteriores, dobras, espaços e linhas de fuga. Da mesma forma que o Castelo de Drácula reserva sonhos ruins para aqueles que dormem onde não devem, as cidades contemporâneas reservam experiências desnorteadoras para aqueles que a elas se entregam.

Em diversas narrativas de terror e horror, a cidade funciona como uma espécie de campo místico que gere e convoca o Mal. Em *Pássaros*, de 1963, Hitchcock transforma a pacata Bodega Bay em um terrível sítio apocalíptico, tomada pelos pássaros monstruosos e canibais. No conto **A Família do Vurdalak**[95], de Alexei Tolstói (1847) uma vila inteira é 'vampirizada' e torna-se uma cidade fantasma.

A ideia de uma cidade-fantasma, habitada por vampiros, talvez seja mais monstruosa que a ideia do vampiro em si.

---

[95] Vurdalak é um termo sérvio para 'vampiro', citado em Drácula pelos passageiros da carruagem que transporta Jonathan ao Castelo. O autor do conto, A. K. Tolstói, é primo de Tolstói.

3.3.1 Salem's Lot, 1975

> Ninguém decretou a morte da pequena cidade de Jerusalem's Lot na manhã do dia 6 de Outubro; ninguém sabia que ela estava morta. Como os corpos dos dias anteriores, a cidade retinha toda a semelhança de vida (KING, 1975, p. 335).[96]

Em 1975 Stepen King publica seu segundo romance, *Salem's Lot*. Trata-se, na verdade, da anatomia de uma pequena cidade invadida, corroída e destruída por um monstruoso vampiro chamado Barlow. King escreve uma das últimas reencarnações de *Drácula* no século XX.

Barlow é, assim como o Drácula de Stoker, uma espécie de nobre estrangeiro que se muda para uma casa (já) assombrada, no topo da colina de uma pequena cidade chamada *Salem's Lot*. À medida que Barlow e seu vampirismo indistinto[97] e endêmico se espalha como um vírus, Salem's Lot torna-se um deserto *diurno*. A parte final do romance chama-se *The Deserted Village*[98], e pirateamos esse título, no original, para nomear essa parte do último capítulo, na qual analisaremos três cidades fictícias que funcionam como duplos da experiência urbana, esvaziadas do Real e (re)habitadas por espectros.

Barlow é quase um fantasma. Durante muito tempo ouvimos apenas sua voz, sabemos onde ele vive, mas não o vemos – suas ações são mediadas por outros corpos – na maior parte do tempo, por seu fiel e sinistro ajudante, Straker, assim como Drácula possui Renfield. O corpo do Outro, 'possuído' e automatizado pelo vampirismo (mecanizado, pode-se dizer), assume a função dos olhos do Vampiro, cuja mobilidade e trânsito é restrita e frágil. Como Nina Auerbach (1995) escreve em *Our Vampires, Ourselves*:

> Mas já que os vampiros são imortais, são livres para mudar incessantemente. Eternamente vivos, eles incorporam não o medo da morte, e sim o medo da vida: seu poder e sua maldição é a sua vitalidade imortal/*undying* (AUERBACH, 1995, p. 5).

O medo da vida funciona como uma inversão: movimentos, ações e planos devem ser cautelosamente traçados. Assim como Drácula planeja meticulosamente sua viagem para

---

[96] No original: No one pronounced Jerusalem's Lot dead on the morning of October 6; no one knew it was. Like the bodies of previous days, it retained every semblance of life.

[97] Uma diferenciação crucial. Em *Drácula* (1897), as demarcações de gênero são absolutamente nítidas: o Conde morde e vampiriza apenas mulheres; as mulheres, por sua vez, atacam e seduzem apenas os homens. Por mais que o homoerotismo vaze nas entrelinhas do romance, não é explícito. Na sociedade capitalista norte-americana da década de 70, o vampirismo funciona como uma doença epidêmica que não distingue gênero, classe, idade... afeta, contamina e corrompe a todos.

[98] A Cidade/Vila Deserta. NT.

Londres, Barlow realiza a invasão em silêncio. Poderosos e absolutamente frágeis, os vampiros possuem limitações e limites específicos: noite, sangue, caixões, crucifixos, espelhos, a constituição de um campo que se expande e contrai, de acordo com a representação. Combater e erradicar o Mal depende muito mais de acreditar nele do que qualquer outra coisa. Como Baudrillard afirma:

> Pois o verdadeiro problema, o único problema é: Para onde foi o Mal? Para toda parte; a anamorfose das formas contemporâneas do Mal é infinita (BAUDRILLARD, 1990, p. 89).

O Mal está em todos os lugares, em todos os interstícios, em todos os corpos, em todas as casas. Uma das estratégias de alienação e esvaziamento político do capitalismo – nesse quadro, associado à imagem do vampiro – é apagar e/ou anular a ideia do Mal. A partir da não crença no Mal, o vampiro de King consegue se instalar e tomar a cidade.

Os habitantes da pequena Salem, transformados, retornam durante a noite para morder e transformar seus parentes, amigos, amantes... os '*não-mortos*' se assemelham ao que eram em vida, mas são algo completamente diferente: uma imagem espectral do que eram, um negativo monstruoso e abjeto, um reflexo distorcido condenado à uma eterna existência noturna.



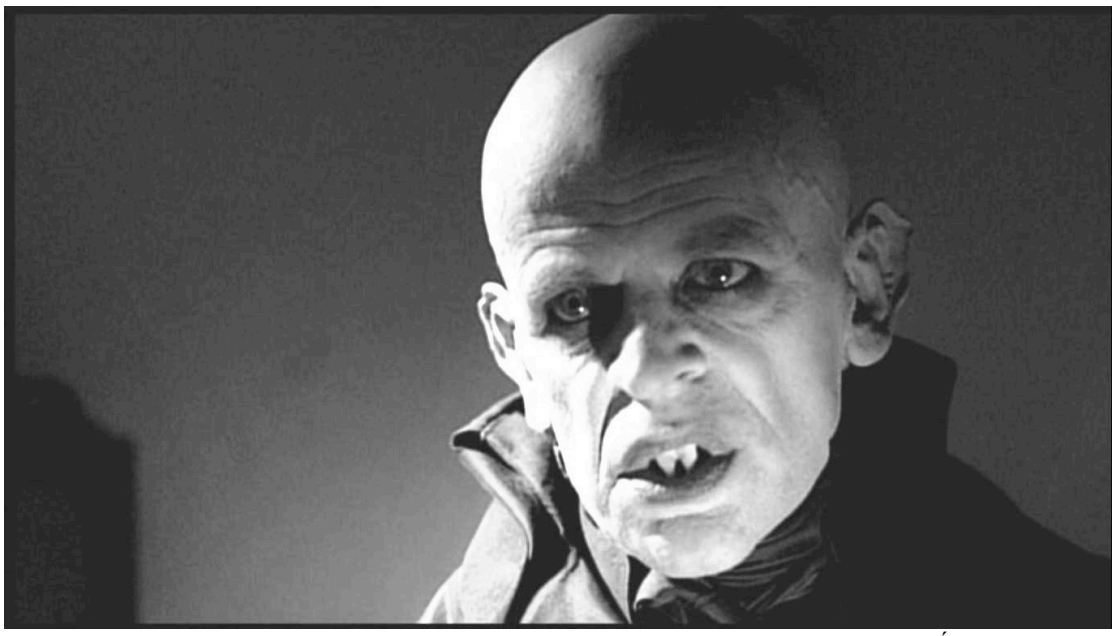
25. No filme de Tobe Hooper, 1979, baseado no romance de King, os vampiros possuem as características clássicas do monstro: pálidos, longos e afiados caninos, olhos amarelos, temem o crucifixo...



26. Hooper adota, para seu vampiro, um visual que dialoga diretamente com o Conde Orlok de Murnau. Em diversos filmes, observamos a diluição ou erradicação das características monstruosas do vampiro. Mesmo no Drácula americano de Tod Browning podemos perceber uma certa assepsia e higienização do Conde.



27. Still de Nosferatu, 1922, de Murnau. Mx Shreck como Conde Orlok. A representação expressionista de Murnau faz convergir, no corpo do Conde, características dos animais que Drácula controla: ratos, morcegos, lobos... dessa forma, o Drácula do expressionismo alemão é um espectro híbrido, um freak incompleto entre homem e besta.



28. Em 1972, o cinesta Herzog revisita Nosferatu – cinquenta anos depois do original. É nesse mesmo ano que Stephen King inicia a escrita de *Salem's Lot*. Quatro anos depois, Anne Rice publica o primeiro romance da série *As Crônicas dos Vampiros*, o emblemático *Entrevista com o Vampiro*, de 1976. É na literatura, em última instância, que acontece a reinvenção do monstro.



29. Bela Lugosi como o Conde Drácula de Tod Browning. Radicalmente distinto do seu duplo contemporâneo, Orlok, de Murnau, o Drácula de Lugosi é uma migração direta do teatro para o cinema. Browning parece corrigir a assepsia e higiene de Drácula no seu filme seguinte, Freaks, de 1932. A teratologia da realidade se mostra mais abjeta que o monstro imaginário porque, nos Estados Unidos da Grande Depressão, a realidade era, definitivamente, mais estranha que a ficção.

A cidade deserta, cuja existência diurna é abandonada e a Noite torna-se o tempo lógico, habitada por monstros famintos por sangue humano – monstros que se assemelham aos humanos, mas não o são – é uma poderosa imagem que convoca o deserto do Real, de Slavoj Zizek: Salem's Lot dormia sombriamente, e os vampiros andavam em suas ruas e estradas como uma '*trace memory of evil* (KING, 1975).

3.3.2 O Deserto

Em 2002, no espasmo político, econômico, social, cultural e intelectual produzido pelo ataque ao *World Trade Center*[99], Slavoj Zizek publica o livro *Bem-vindo ao Deserto do Real.* Ao analisar o Real contemporâneo enquanto uma experiência esvaziada de *realidade*, (pelo menos para o 'primeiro mundo' ocidental, para utilizar uma categorização político-social) Zizek aponta que os excessos da experiência tecnológica – repetição imagética, violência extrema e banalizada, penetrações em todos os sentidos e closes pornográficos que desafiam e extremam o nosso desejo por realidade, existências virtuais, simbólicas, imateriais – provocam o desmantelamento e o esvaziamento do campo simbólico[100] e da experiência real: deixamos de operar a partir das trocas diretas com o Real e passamos para um estado de suspensão, de trocas e experiências com situações que se assemelham ao Real, mas são fantasmáticas, espectrais.

O final do século XX inaugura uma espécie de tempo sem Tempo, no qual a substância e a espessura das experiências são apagadas, removidas, suspensas. Assim como uma Salem's Lot na qual todos os habitantes são substituídos por cópias quase idênticas de si mesmos, mas esvaziadas de peso, substância e essência: são imagens noturnas cuja única intenção é transformar, '*imagetificar*' os outros.[101]

Zizek evoca Alain Badiou e sua fórmula sobre a principal característica ou afeto que define o século XX: a paixão pelo Real (ZIZEK, 2002). É na relação dialética entre o Real e a Fantasia que Zizek denuncia um esvaziamento sintomático da experiência. Essa paixão pelo

---

[99] Talvez algo da ordem do Terremoto de Lisboa e suas ondas de choque; o 11 de Setembro abala, também, as produções ficcionais seriais em curso: *Buffy* e *Harry Potter*, por exemplo, adotam tons e tintas mais sombrios após o ataque terrorista.

[100] Campo simbólico: o conjunto de afetos, experiências, memorias, imagens, fetiches… todo um conjunto imaterial que constitui o arcabouço do nosso imaginário. Enquanto imaterial, é possível investirmos sobre esse campo diferentes forças durante nossa existência.

[101] É também o esvaziamento do projeto de Benjamin, no qual as tecnologias de reprodução responderiam ao desejo das massas de proximidade e ativariam motivações políticas. O vampiro do século XX e XXI torna-se uma reprodução muitas vezes esvaziada, cujo projeto politico ignora uma verdadeira revolução.

Real, pela "coisa em si", pode ser vista também em Hal Foster[102], no *Retorno do Real*; o efeito do Real de Roland Barthes retorna como uma espécie de fantasia freudiana: recalcado e monstruoso, é resgatado na ficção como traço operante de um esquema de representação. Esse retorno é , invariavelmente, traumático e violento: resgatar, retornar ao Real é, também, aproximar-se perigosamente da Morte, ou como propõe Zizek (2002) trata-se de um 'efeito do irreal':

> Ou seja, ao contrário do *effet du réel* barthesiano, em que o texto nos leva a aceitar como "real" seu produto ficcional, neste caso o próprio Real, para se manter, tem de ser visto como um irreal espectro de pesadelo (ZIZEK, 2002, p. 34).

Zizek se refere também aos '*cutters*', nome dado às pessoas que se cortam repetidamente. Para Zizek, esse gesto é uma forma de buscar o Real em um mundo suspenso; é uma forma de reencontrar a espessura e o peso do corpo, uma maneira de tentar se fixar na realidade. Não seria também, o retorno do vampiro no final do século XX, uma forma de buscar alguma espécie de História, de passado e alguma fantasia de permanência em um mundo que desaparece? Na narrativa de King, o vampiro é, ainda, o agente causador do desaparecimento do corpo: em última instância, a destruição do sistema capitalista na cidade.

Os vampiros das décadas de 70, 80 e 90 surgem no *aftermatch* de intensos movimentos políticos que deram visibilidade a minorias distantes e fantasmáticas. Durante esse período, movimentos e lutas pelos direitos dos homossexuais, da mulher e dos negros entram em cena com intensidade. Antes, corpos espectrais, afastados do Real, vivendo suas existências monstruosas nos subterrâneos; com as explosões políticas (simbólicas, metafóricas e reais) da década de 60, esses corpos emergem para a visibilidade como hordas de vampiros-fantasmas que invadem o cotidiano e desejam a corrupção e destruição do social no seu íntimo. Mulheres, e homossexuais se espalham pelo tecido norte-americano, exigindo direitos, forçando representações políticas, se fixando como forças de resistência.[103]

---

[102] A relação entre a Arte Pop, o retorno do Real, vampirismo e análise de Foster está contida na figura de Andy Warhol. A repetição e banalização da violência e da violência/trauma enquanto objeto de consumo e estética está no centro da capacidade vampírica de transformação através de uma morte/destruição simbólica do 'eu', do 'self'. O próprio Andy Warhol tinha o apelido de Drella, uma aglutinação de Drácula e Cinderella, fazendo convergir no corpo quase ficcional e vampírico do artista duas figuras simbólicas da cultura pop. A palidez, a magreza, o excessivo uso de preto situa Warhol ao lado das imagens ideias dos vampiros; ao mesmo tempo – e não à toa – o objeto que se torna símbolo da sua arte é a lata de sopa de tomate Campbell: o frio, coagulado, industrializado e indigesto sangue do século XX.

[103] Carol J. Clover, no livro *Men, Women and Chainsaw* (1992), cita o que Stephen King escreveu sobre *Carrie*, seu primeiro romance, lançado em 1973: "[Carrie] é, amplamente, sobre como mulheres encontram seus

Aqui, talvez, seja também um caso sintomático do 'efeito do irreal', da fantasia penetrando na realidade. Os novos corpos políticos e sexuais adquirem espessura, carne, fome – sob o olhar pesado e conservador do sociedade norte-americana, esses novos sujeitos foram metamorfoseados em diversos tipos de monstros.

A repetição obsessiva das imagens de um dos aviões se chocando – *penetrando* – contra uma das torres do World Trade Center, em Setembro de 2001, torna-se símbolo: em pouco tempo a imagem torna-se banal para o nosso olhar. O choque e o trauma se distanciam e são distanciados e perdem, sistematicamente, potência. É uma inversão: a fantasia penetrando na realidade.

> Teríamos, portanto, de inverter a leitura padrão, segundo a qual as explosões do WTC seriam uma intrusão do Real que estilhaçou a nossa esfera ilusória: pelo contrário – antes do colapso do WTC, vivíamos nossa realidade vendo os horrores do Terceiro Mundo como algo que na verdade não fazia parte de nossa realidade social, como algo que (para nós) só existia como um fantasma espectral na tela do televisor - , o que aconteceu foi que, no dia 11 de setembro, esse fantasma da TV entrou na nossa realidade. Não foi a realidade que invadiu a nossa imagem: foi a imagem que invadiu e destruiu a nossa realidade (ou seja, as coordenadas simbólicas que determinam o que sentimos como realidade) (ZIZEK, 2002, p. 31).

A inversão da fórmula que Zizek propõe nos será cara no sentido de inscrevermos e investigarmos como esses vetores são cambiáveis, ou seja, se por um lado a imagem fantasmagórica[104] invade e destrói nossa realidade em um evento que converge ficção e realidade, os efeitos desse evento, as ondas de choque, atingem também, em retorno, as produções ficcionais.

O caminho que o Mal percorre, no final do século XX, é errático. Stephen King escreve sobre suas intenções em *Salem's Lot*:

> E, na América pós-Vietnam que eu habitava e ainda amava (muitas vezes contra meus melhores instintos), eu vi uma metáfora para tudo que estava errado na sociedade ao meu redor, onde os ricos ficavam mais ricos e os pobres conseguiam 'welfare'... se eles tivessem sorte.
> Eu também queria contar uma história que invertesse Drácula. Na novela de Stoker, o otimismo vitoriano brilha através de tudo como a recente inventada luz elétrica.

---

próprios canais de poder, e o que os homens temem em relação às mulheres e à sexualidade das mulheres... e isso é só pra dizer que, escrevendo o livro em 1973 e terminado a faculdade há apenas 3 anos, eu estava completamente consciente do que a Women's Liberation implicava para mim e para os outros do meu sexo." No mesmo movimento que King transforma a mulher em um corpo destruidor em Carrie, a epidemia de vampiros em Salem's Lot conversa intimamente com o pavor da destruição do capital simbólico norte-americano.

[104] Como aponta Stefan Andriopoulos: imagens fantasmagóricas respondem às imagens cerebrais, projeções e percepcões falsas que o cérebro entende como reais.

> Um Antigo Mal vem para a cidade e é enxotado (não sem alguma luta, é verdade) por modernos caçadores de vampiros que usam transfusão de sangue e estenógrafos e máquina-de-escrever. Minha novela poderia olhar pelo outro lado do telescópio, para um mundo no qual luz elétrica e invenções modernas iriam, na verdade, ajudar o incubus ao tornar a crença nele de todas as formas impossível (KING, 1999, p. xviii/xix).

Resgatar o Real, reestabelecer os vínculos de choque e trauma que nos deslocam e nos desestabilizam. Noam Klein (2007), no livro *Shock Doctrine*, aponta como o governo norte-americano se apropria do choque e trauma coletivo que acontecimentos traumáticos produzem; a partir dessa apropriação, o governo realiza rápida e intensas mudanças, mantendo um paralisante e permanente estado de choque[105]. Tentar, então, reestabelecer as relações com o choque e o trauma é libertar e liberar as potências políticas que esses estados podem trazer, impedindo a cooptação governamental da fragilidade psíquica do coletivo.

Enquanto King cria um cenário apocalíptico no qual os vampiros conquistam a pequena cidade de Salem's Lot, o filme *30 Dias de Noite* (2007, dirigido por David Slade), baseado na HQ de mesmo nome, funciona de forma semelhante, com tintas mais violentas e contemporâneas. As narrativas, separadas por mais de 30 anos, são, de certa forma, equivalentes.

Em *30 Dias de noite*, um casal em crise se reúne para lutar contra a invasão de um violento grupo de vampiros; esses vampiros, absolutamente contemporâneos, se alinham mais aos devires animais do corpo, possuem uma comunicação própria de grunhidos guturais, olhares e gestos; se agrupam como uma família de predadores e se valem do conhecimento da permanência de uma cidade em estado de Noite durante 30 dias. Os vampiros de *30 Dias de Noite* representam uma ameaça à comunidade. Como imagens excessivas da estética da violência, não guardam nenhum erotismo, sensualidade e/ou capacidade de sedução: são imagens sem profundidade, violentas, cujo impulso é destruir, aniquilar, consumir e seguir para a próxima cidade; configuram exatamente o pós-vampiro, o esvaziamento radical da imagem, movidos apenas por uma insaciável fome.

[105] Klein oferece, como exemplos, a instauração das ditaduras na América Latina, na década de 60; o 11 de Setembro e o conservadorismo e cortes em programas sociais no governo norte-americano; a instalação de uma pseudo-democracia no Iraque...



30. Os vampiros do filme 30 Dias de Noite, 2007, do diretor David Slade.

As pequenas cidades habitadas e invadidas por vampiros são microcosmos totalizantes da experiência urbana norte-americana ocidental que se repete em tantos outros lugares do mundo. Tanto em *Salem's Lot (1975)*, *30 Dias de Noite (2007)* e *Buffy (1997-2003)*, a cidade é um organismo vivo que sofre e sente o peso do esvaziamento do Real e do preenchimento desses espaços por 'fantasias', monstros, fantasmas que tomam os lugares desocupados, estabelecendo lugares, pontos escuros no tecido urbano.

Em *The Plague of Fantasies*, Zizek (2008), operando a partir de noções lacanianas, oferece uma delicada e potente fórmula para pensarmos como a fantasia funciona na nossa experiência:

> Estamos lidando, aqui, com a simples oposição entre realidade e seu suplemento de fantasia? A topologia é mais complexa: o que precede a fantasia não é a realidade, mas um buraco na realidade, seu ponto de impossibilidade preenchido com fantasia (ZIZEK, 2008, p. xiv).[106]

A fantasia, então, é algo que está intrinsecamente agenciado à realidade, é parte constituinte do Real, mesmo que em uma relação dialética e tencionada; a fantasia é algo que fabricamos para preencher os espaços vazios e obscuros da realidade, nas palavras de Zizek:

[106] No original: Are we then dealing here with the simple opposition between reality and its fantasy supplement? The topology is more complex: what precedes fantasy is not reality but a hole in reality, its point of impossibility filled with fantasy. Tradução minha.

The standard notion of the way fantasy works within ideology is that of a fantasy-scenario which obfuscates the true horror of a situation (ZIZEK, 2008, p. 5).

É seguindo essa linha que estabelecemos o forte laço de 'fantasia' com 'fantasma' e 'imaginação' De acordo com Laplanche no seu Vocabulário da Psicanálise (1970), o termo alemão *Phantasie* designa 'imaginação'; fantasia, fantasma e imaginação são termos complementares que participam do mesmo campo semântico: fabricação imaginárias, fantasmagóricas, insubstanciais. As cidades, então, aparecem como suportes para as fantasias.

3.3.3 Sunnydale, 1997: "This is *not* a good town"

> From beneath you, it devours.
> (WHEDON, 2003)

A pequena cidade de Sunnydale é um ótimo exemplo da relação dialética entre Real e Fantasia e como a fabricação de um cenário de fantasia ofusca uma situação de horror – obviamente, há uma inversão poética: o real ofusca a fantasia.

Joss Whedon, após o fracasso do filme *Buffy* (1992), migra sua heroína pós-moderna para a fictícia cidade de Sunnydale e transforma o filme em uma ficção seriada, exibida pelo canal Fox entre 1997 e 2003. Buffy Anne Summers, a adolescente que empresta o nome à narrativa, muda-se com a mãe para a pequena e fictícia cidade californiana de Sunnydale para ficar longe de problemas. Mas assim que ela inicia sua jornada na escola, aprende que a cidade não é tão pacífica, nem normal e ensolarada como o nome – irônico, assim como o nome da personagem – sugere.[107]

Sunnydale é o palco de terrores inimagináveis e fantásticos, casa para vampiros, lobisomens, bruxas e demônios de todos os tipos, que perambulam pelas noites aterrorizando os moradores e espalhando o medo. A única força capaz de deter o avanço das 'forças do Mal' é a adolescente Buffy Summers e o pequeno grupo de desajustados que se juntam ao seu redor: a feiticeira lésbica, a figura paternal do professor/cientista[108], a feminilidade

[107] Steven Shaviro, em seu blog The Pinocchio Theory, dedica duas entradas à Buffy. Na primeira, o autor escreve que "acha que é hora de sair do armário como fã de Buffy" e aponta a série como uma "alternativa à pálida romantização do vampiro, que se tornou velha e cansativa". Shaviro aponta, ainda, para a dimensão melodramatica da série e como o horror e o terror funcionam não como metáforas para o psicológico das personagens e sim como um 'apenas isso', a coisa em si.

[108] Giles, no universo ficcional de Buffy, é o '*watcher*', figura responsável por treinar e educar a slayer/caçadora. Mais velho que o resto, Gilles é uma espécie de guardião e detentor do Saber; assim como Van Helsing, Gilles tenta manter uma ordem antiga e estrutura simbólica diante das constantes ameaças. Em *Buffy*, no entanto, as ameaças assumem um tom mais dramático: o problema, como aprendemos, é o apocalipse e a aniquilação absoluta do mundo como conhecemos.

fracassada[109], o eterno perdedor, entre outros arquétipos que constituem o pequeno universo de anti-heróis de *Buffy*.

Se o Mal na forma do vampiro, na década de 70, em Stephen King, é ainda o estranho-estrangeiro que chega/invade uma pequena cidade, em *Buffy* (22 anos depois de *Salem's Lot*) o Mal surge das entranhas da terra.

No primeiro episódio da série, '*Welcome to the Hellmouth*', Buffy (e o espectador) aprende que Sunnydale é localizada estrategicamente sobre uma '*Hellmouth*[110]', isso que dizer, uma espécie de portal para a dimensão do Inferno. Tanto Sunnydale quanto Salem's Lot são cidades condenadas– não há escapatória uma vez que o agenciamento entre terra (*land)* e Mal[111] é intrínseco e cidade e Inferno são costurados em sobreposição. Mas há uma inversão sintomática: ao invés do Inferno, a essência do Contemporâneo é o Limbo e o Purgatório. O projeto da tomada das cidades por vampiros é a construção de um mundo de eterna noite, inumano.

[109] Acompanhando o artigo de AmiJo Comefor, no livro *Buffy meets the Academy*, sobre Cordelia Chase e o gesto de um feminismo fracassado.
[110] Optamos por manter o nome no original; em português seria algo como "uma Boca do Inferno".
[111] O imaginário norte-americano é povoado e assombrado pela relação de posse com a terra. Diversos filmes abordam essa questão. *E o vento levou…* é um dos mais icônicos sobre o assunto – Tara é uma personagem tão importante quanto Scarlett ou Rett.



31. A placa de entrada de Sunydale. As cores e a tipografia remetem ao sol, ao dia e à tranquilidade. O que o grupo experimenta, em contraste, é uma existência noturna e assombrada.

É dessa maneira que a cidade realiza e incorpora a relação entre fantasia e realidade: a fantasia, *Hellmouth*, se quisermos, encontra-se debaixo da cidade; é parte constituinte de Sunnydale mas é, também, sua separação e o elemento que transforma tudo. Durante a última temporada, exibida em 2003, uma espécie de profecia é repetidade: *from beneath You, it devours*. O Mal, o horror, como quer Deluze, ocupa os espaços das profundezas.

Hellmouth e Sunnydale funcionam como uma dicotomia, um agenciamento topológico: uma estrutura não existe sem a outra. Inferno e Paraíso, Bem e Mal e outros jogos de duplicação e cisão de uma unidade em estruturas opostas que não podem existir separadamente.

Buffy, enquanto 'a escolhida', é a única que pode proteger a Realidade contra a Ficção/Fantasia, ou seja, retornamos à fórmula de Zizek: na medida em que Buffy torna-se, ela também, um ser sobrenatural, intersticial, é ela a passagem entre os dois campos[112]; é ela

[112] Isso é evidente no final da quinta temporada, quando Buffy se sacrifica para salvar o mundo: para fechar um portal interdimensional, que permitiria a passagem de hordas de demônios para o 'nosso' mundo, Buffy se atira do alto de uma construção inacabada, atravessando e fechando o portal. A quinta temporada da série foi ao ar entre Setembro de 2000 e Maio de 2001. Simbolicamente, Buffy conclui a experiência da Modernidade,

quem impede, fisicamente, com seu corpo, que a fantasia vaze para o Real – no caso, o Real ideológico do qual Zizek fala estaria em todos os habitantes da cidade que ignoram as forças sobrenaturais em ação; os adultos que vivem em perpétuo estado de suspensão, em negação.

Sunnydale é, nesse sentido, uma espécie de pesadelo pós-moderno das utópicas cidades oníricas dos anos 50. É uma pequena cidade sem ambições na qual diversos habitantes falham constantemente no projeto capitalista de estabelecer uma vida 'normal' e produtiva. Em *Buffy*, o Mal é puro desejo e destruição, invasores domésticos – no entanto, não domesticados – *do* e *no* Real.

As pessoas que vivem nessas cidades – Sunnydale, Salem's Lot – sentem que há algo errado mas não conseguem/não querem enxergar que há algo por debaixo da realidade, algo tão real e perigoso quanto a própria existência. No episódio *Gingerbread*[113], exibido em 1999, Joyce Summers (Kristine Sutherland), mãe de Buffy, oferece uma definição para a cidade:

> Joyce: Sr. Prefeito, você está completamente equivocado (as pessoas começam a murmurar). Essa não é uma cidade boa. Quantos de nós já perdeu alguém que simplesmente desapareceu? Ou foi esfolado? Ou sofreu uma ferida no pescoço? E quantos de nós têm estado apavorados demais para se manifestar? Eu tinha a intenção de nos conduzir em um momento de silêncio, mas... silêncio é a doença dessa cidade. Por tempo demais nós fomos atormentados por males sobrenaturais. Essa não é mais nossa cidade. Ela pertence aos monstros, às bruxas, às caçadoras (ESPENSON, 1999).[114]

O deserto do Real é uma poderosa imagem apocalíptica. Vivemos através de ilusões ideológicas que mascaram ou disfarçam a realidade e nossa percepção. Zizek indica que a fantasia, as fantasias, são produções que tentam administrar o terrível que é o Real. Dessa forma, fantasia é tudo aquilo que criamos para preencher os espaços, as fendas abertas na realidade. Ao analisar o filme *Eles Vivem!* (John Carpenter, 1988), Zizek escreve sobre a importância de óculos que mostram a realidade crua, com seus símbolos e códigos

---

fechando a derradeira passagem – o Inferno – e impedindo, através da manutenção de todas as estruturas, a aniquilação completa da nossa experiência. Dessa forma, através do sacrifício, permanecemos no Limbo/Purgatório, repetindo e simulando a História; é exatamente por esse motivo – repetição, simulação – que Buffy é ressuscitada no início da sexta temporada.

[113] Estória escrita por Thania St. John e Jane Espenson; teleplay escrito por Jane Espenson; episódio dirigido por James Whitmore Jr.

[114] No original: Joyce: Mr. Mayor, you're dead wrong. (people begin to murmur) This is *not* a good town. How many of us have lost someone who, who just disappeared? Or, or got skinned? Or suffered neck rupture? And how many of us have been too afraid to speak out? I-I was supposed to lead us in a moment of silence, but... silence is this town's disease. For too long we-we've been plagued by unnatural evils. This isn't our town anymore. It belongs to the monsters and, and the witches and the Slayers. Tradução minha.

decodificados, expostos. Após escrever sobre a insistência de uma personagem em não colocar os óculos, Zizek esclarece que isso se dá porque a personagem 'sabia' que os óculos revelariam algo terrível.

O apocalipse enquanto um evento que suspende o tempo – ou seja, produz o fim da temporalidade – é também o evento que trará às coisas suas imagens. É diante do Fim ou da possibilidade do Fim que estabelecemos uma relação de resgate com o mundo sensível; ou seja, o Apocalipse, nessas narrativas, é uma tecnologia de fazer ver o Mal.

A topologia é fundamental. Trata-se do único lugar lógico e possível no qual tudo o que pode acontecer acontece. Assim como Salem's Lot, Sunnydale atrai o Mal, mas também vomita/expele esse Mal. Cada episódio apresenta um demônio diferente. Os vampiros assombram a cidade como uma infestação, uma praga.

Em *Drácula* há apenas um vampiro, o Conde, e ele falha em seu projeto uma vez que a novela de Stoker, como apontou King, é iluminada pelo intenso brilho do otimismo vitoriano e dos ideias iluministas. *Salem's Lot* é uma narrativa obscura na qual o vampiro toma posse e transforma a cidade em uma cidade fantasma, de existência noturna.

A última temporada de *Buffy*, exibida durante 2003, é uma extensa narrativa sobre a cidade e seu Mal intrínseco. A única solução possível é a destruição de Sunnydale – e, consequentemente, o fim da narrativa. Da mesma forma que Salem´s Lot é convertida em uma cidade espectral e fantasmagórica, Sunnydale colapsa sobre si mesma, afundando na terra, deixando apenas uma cratera no lugar. A maioria dos seres sobrenaturais é extinta e cada sobrevivente aponta na direção de um resgate da 'realidade' e da 'normalidade'. Cada elemento que desestabilizava o Real é enterrado, removido da superfície, como se, de repente, espectadores e personagens acordassem de um pesadelo – Real e pesadelo se equivalem. Em 30 Dias de Noite, os vampiros, para eliminar qualquer traço do vilarejo, incendeiam a cidade.

Três linhas políticas de ação se apresentam: em *Salem's Lot*, o confronto com o Mal e o abandono da cidade – *deixe o Mal para trás*; em *Buffy*, a solução é a destruição total, ainda mais pós 11 de Setembro – *não deixe vestígios/traços do Mal*[115]; em *30 Dias de Noites* a ação/gesto para se salvar é o sacrifício pessoal: para combater o grupo "terrorista" de vampiros que aniquilam a cidade, a personagem principal injeta em si o sangue contaminado e, só assim, torna-se capaz de derrotar os vampiros 'de igual para igual' – *torne-se o Mal*.

[115] Dessa forma, uma resposta às políticas Bush de restauração da ordem – de uma ordem – a qualquer custo.

Enquanto simulacros que substituem as cidades reais, Salem's Lot, Sunnydale e o pequeno vilarejo no Alasca funcionam como campos esvaziados, desertos desprovidos da presença humana, campos simbólicos nos quais, após todos os vestígios humanos apagados e erradicados, restam apenas espectros, vampiros reinando soberanos em uma Noite sem tempo. Essas cidades representam, por sua vez, o projeto arruinado e inverso dos utópicos parques de diversões, uma das fantasias mais caras do ocidente; ao invés da existência colorida e musical, infantil e agregadora, essas cidade oferecem ao espectador uma sensação de que, por detrás de cada porta, de cada janela, há uma sombra, um vulto, um monstro que aguarda, paciente, o pôr-do-sol...

Essas novas sociedades espectrais, em ruínas, nas quais os corpos se relacionam mais com a noção de imagem e fantasma do que com a ideia de humano, não corresponderiam, por sua vez, ao deserto do Real?

Parte II

Crepúsculo dos Vampiros: sangue, sêmen e gelo.

The smart money's on Harlow
And the moon is in the street
And the shadow boys
Are breakin' all the laws
Oh and it's east of East St. Louis
And the wind is making speeches
And the rain sounds
Like a round of applause
Tom Waits, Time

No prefácio do livro *In the dust of this planet*, Eugene Thacker (2011) escreve que vivemos em um mundo cujas ameaças, cada vez mais catastróficas, de dimensões planetárias, ameaçam também nossa inteligibilidade do mundo e de nós mesmos. Sob muitos aspectos, nós, com nossa terrível humanidade, somos o *outsider*, o horror.

2008 é o ano da insurgência dos novos vampiros. Em setembro foi exibido o primeiro episódio da série *True Blood*, na rede norte-americana HBO; em outubro, na Suécia e Estados Unidos, é lançado o filme *Deixe Ela Entrar*, de Tomas Alfredson, baseado na obra de mesmo nome do escritor sueco John Ajvide Lindqvist; finalmente, no dia 17 de novembro de 2008, estreia nos cinemas o filme *Crepúsculo*, dirigido por Catherine Hardwicke, adaptação do romance homônimo de Stephenie Meyer.

O oitavo ano do século XXI, além de testemunhar a eleição do primeiro presidente norte-americano afrodescendente (Barack Obama, cujo mandato começou em 20 de janeiro do ano seguinte), produziu três diferentes tipos de vampiros que marcam e, de certa maneira, totalizam a experiência ocidental contemporânea através de suas imagens.

O que desejam essas novas imagens vampíricas?

As narrativas audiovisuais e seriadas *True Blood* e *Crepúsculo*, em um primeiro momento, podem ser lidas como duas formas antagônicas de representação. Sob o verniz melodramático do romance impossível e improvável entre uma humana e um vampiro, existe o desejo avassalador e inerente de pertencimento. O monstro não é mais a alteridade exibida em feiras e parques[116]; o disforme que destrói vilarejos e é perseguido pela população local

[116] Como sabemos, a teratologia oferece inúmeros exemplos de monstros humanos, que eram exibidos como curiosidades em Freak Shows, principalmente durante o século XIX. Entre os mais famosos, Julia Pestana, a mulher barbada; o gêmeos xifópagos chineses, o homem elefante… diversas deformidades congênitas compunham exibições itinerantes, o monstro como uma curiosidade que o espectador, na intenção de saciar uma

com tochas e ancinhos; o perverso invasor do normal que seduz, corrompe, destrói... O monstro, esvaziado da sua própria monstruosidade, é um ser *desejante* cujo objetivo é se encaixar no quadro social e "levar um vida normal". A periculosidade desse discurso pode ser desmembrada em diversas direções – mas a principal, sem dúvida, é o cancelamento da noção de uma mercadoria monstruosa. O que o capitalismo tardio nos ensina, em resumo, é que absolutamente tudo é precificado; pode-se investir, em todos os corpos e objetos, valor de uso e de troca – inclusive uma nova simbologia do sangue. A fantasmagoria vampírica assume outras dimensões.

A noção de mercadoria monstruosa da modernidade muda: não se trata mais, a partir de 2008, para os vampiros, da assimilação, dominação e destruição dos campos que não participam própria e abertamente do capitalismo (sangue, sexo, morte e noite) e sim da higienização, capitalização, domesticação e colonização desses espaços.

Deixe Ela Entrar, ambientado em Stockholm, durante a década de 80 (década que viu, também, um novo ressurgir de vampiros), faz emergir outras questões. Em diálogo com Zizek, a narrativa trata exatamente da intervenção da fantasia na realidade; a fantasia em resgate do Real. Mas não com um desejo de reparação e sim como um aprofundamento da ferida.

A eleição dessas narrativas responde ao desejo de comentar e investigar do que se trata – e se é que existe – um novo vampiro. Talvez a mudança, de acordo com Eugene Thacker (2011), tenha sido apenas do invólucro; o conteúdo permanece, mais ou menos, o mesmo. Se o caso for esse, permanecemos na imobilidade benjaminiana da História, acumulando poeira sobre nossos corpos inertes.

---

curiosidade mórbida, pagava para ver. Recentemente, a série *American Horror Story: Freak Show* (2014/2051) abordou essa temática.

3.4 Crepúsculo

Outubro de 2005. Quatro anos depois do 11 de Setembro; quatro anos sob a administração republicana e conservadora de George W. Bush. Chega às livrarias norte-americanas um novo romance, intitulado *Twilight* (traduzido como *Crepúsculo* no Brasil), cuja a capa é a fotografia de duas mãos formando uma concha e oferecendo (ao leitor?) uma vermelha maçã. A autora dos quatro livros que compõe a *Saga Crepúsculo*[117], Stephenie Meyer, explica em seu site, na sessão *FAQ*, a simbologia da fruta. É uma explicação simples e empobrecida, que remete, obviamente, ao bíblico fruto proibido.[118][119]

Nas narrativas de Meyer, que a partir de 2008 são adaptadas para o cinema em uma série de 4 filmes[120], todas as experiências são interditas, proibidas: tanto dos humanos quanto das personagens inumanas (vampiros, lobisomens). A interdição das experiências acontece no último campo de resistência que ainda, mesmo que precariamente, nos pertence: o corpo. Os vampiros de Meyer respondem à uma sociedade que exalta e festeja o controle, domínio, vigilância e colonização do imaginário e do desejo. Se o monstro, em *Drácula*, emprestava seu corpo aos excessos e interdições da sociedade vitoriana, e jamais realizaria uma automutilação identitária, em *Crepúsculo* os monstros exercem constante e extenuante autocontrole, negando e recusando suas monstruosidades.

A negação e recusa da identidade vampírica é uma resposta, também, aos vampiros libertinos e libertários das décadas de oitenta e noventa[121], que assumiam e viviam suas monstruosidades como "*politcal statements*", uma tomada do corpo em todas as dimensões: simbólicas, eróticas, políticas, sociais, culturais etc.

---

[117] Crepúsculo (2005); Lua Nova (2006); Eclipse (2007) e Amanhecer (2008)

[118] The apple on the cover of *Twilight* represents "forbidden fruit." I used the scripture from Genesis (located just after the table of contents) because I loved the phrase "the fruit of the knowledge of good and evil." Isn't this exactly what Bella ends up with? A working knowledge of what good is, and what evil is. The nice thing about the apple is it has so many symbolic roots. You've got the apple in Snow White, one bite and you're frozen forever in a state of not-quite-death... Then you have Paris and the golden apple in Greek mythology—look how much trouble *that* started. Apples are quite the versatile fruit. In the end, I love the beautiful simplicity of the picture. To me it says: *choice*.

[119] Sobre a escolha do título, Meyer escreve que, em um primeiro momento, a saga de Bella e Edward levaria o nome da pequena cidade onde tudo acontece: Forks. A importância da cidade nas narrativas de vampiros é sempre sublinhada: mesmo nômade no deserto, é o monstro no fundo do labirinto contemporâneo.

[120] Os filmes possuem os mesmos títulos dos livros e foram lançados, respectivamente, em 2008, 2009, 2010, 2011 e 2012 – o ultimo livro, Amanhecer, foi divido em dois filmes, Amanhecer Parte 1 e Parte 2.

[121] Verificamos essas posturas principalmente nos filmes *Near Dark*, Fome de Viver e Entrevista com o Vampiro.

A época de uma elegante perversidade parece ter ficado em outras costuras. A banalização do Mal, da violência e dos monstros é um sintoma triste e trágico do Contemporâneo. Stephenie Meyer e sua asséptica fábula de vampiros é a imagem de um mundo que, de acordo com Crary, objetiva o exorcismo total da alteridade, motor fundamental de qualquer mudança política.

As dicotomias humano e inumano, Bem *versus* Mal, Natureza e Artifício, as constantes ameaças à alma (tentações monstruosas de diversos tipos: eróticas, materiais, perversas), enfim, os jogos de oposição que antes marcavam as narrativas vampirescas são cancelados e Meyer escreve uma fábula moralista na qual a grande questão revolve em torno do amor romântico, casamento, constituição de família e permanência do afeto.[122][123] Mas não se trata de um amor potente, transformador, que rompe, desorganiza e cria algo novo; trata-se de um afeto de desespero e dependência, de manutenção e repetição: Bella[124] diz que não consegue imaginar um mundo sem Edward[125].

Em resumo, a *Saga Crepúsculo* aborda o 'fluxograma' da vida pequeno-burguesa norte-americana – ou o que a sociedade patriarcal e heteronormativa espera(va) da mulher: matrimônio e reprodução. Uma leitura feminista-orientada de *Crepúsculo* denuncia a reversibilidade do movimento na obra de Meyer: a personagem principal incorpora a clássica fantasia dos contos-de-fada e retorna para o arquétipo da mulher indefesa e frágil, que precisa de uma figura masculina para sobreviver – ela sofre até as últimas consequências (morte) para, em seguida, adentrar o reino da eterna felicidade.

---

[122] Em sua página pessoal, a autora oferece uma lista de livros para os fãs. Entre os títulos encontramos *Romeu e Julieta*, *Jane Eyre*, *Orgulho e Preconceito*, entre outros; sintomaticamente, a autora da Saga Crepúsculo não recomenda um único livro sobre vampiros. Consultado em http://www.amazon.com/gp/richpub/listmania/fullview/3LONI1F9ZIKJD/104-6268774-3691935?_encoding=UTF8

[123] Stephen King, em uma entrevista para o The Guardian, chama Crepúsculo de "pornô adolescente" e diz que esses livros não são sobre vampiros e lobisomens e sim sobre como o amor de uma garota pode transformar um cara mal em bom.

[124] Bella Swam é a principal personagem e voz narrativa de Crepúsculo.

[125] Edward Cullen é o principal representante dos vampiros vegetarianos de Meyer.

3.4.1 Mulheres, espelhos e monstros: a fabricação de Bella

Bella Swan é a moldura de *Crepúsculo*. É através da narrativa em primeira pessoa que somos apresentados aos vampiros e lobisomens de Forks. No entanto, a imagem de Bella é uma reversão e subversão das heroínas das narrativas vampíricas: Ianthe, do conto de Polidori (1816), não possui voz alguma e o corpo é facilmente penetrável e destruído, assim como a irmã de Aubrey; Mina Harker, de Stoker, cujo corpo é protegido por tecnologias masculinas e masculinizantes; e Buffy Summers, cujo corpo é impenetrável porque ela é "a escolhida", protegida por forças sobrenaturais e superpoderes.

Bella é frágil e fraca: meramente humana. A única coisa que impede a total destruição do seu corpo é o autocontrole exercido pelo vampiro.

A contração da imagem feminina é operada através de um movimento retrógrado: a personagem principal é um reflexo ampliado da imagem da mulher disseminada, não raramente, em produtos culturais de ampla circulação: insegura em relação ao próprio corpo e traços, Bella marca, em diversas passagens (principalmente no primeiro livro), seu sentimento de inadequação no mundo, dissipado, aos poucos, após ela conhecer e se apaixonar pelo vampiro Edward.

Em sua compulsiva busca por uma realização pessoal, o máximo conquistado por Bella é a constituição de uma família perfeita. Obviamente, não se trata de uma família humana, mas tampouco uma família monstruosa. Trata-se de uma família *perfeita*, "abençoados" por uma beleza divina e descomunal, caçando animais para se alimentarem – a monstruosidade vampírica migra do polo de maldição para benção, a substituição da fraqueza humana por uma força sobrenatural não necessariamente maléfica.

No final da *Saga*, após dar à luz a uma menina, Bella quase morre[126]. No instante entre vida e morte, ela é transformada em vampiro por Edward. Enquanto o parto é uma passagem de dores excruciantes e sangue em excesso, a transformação em vampiro é quase asséptica. Após o parto, Bella declara e denuncia a fraqueza e fragilidade do seu corpo humano:

[126] Trata-se de uma gestação monstruosa, na qual o feto, híbrido entre vampiro e humano, se alimenta do sangue da mãe. A única voz lúcida da narrativa pertence ao lobisomem Jacob, que descreve o bebê como um monstro terrível que se alimenta da própria mãe.

> Eu nunca fui forte o suficiente para lidar com coisas fora do meu controle, para atacar os inimigos, ou ultrapassa-los. Para evitar a dor. Sempre humana e fraca, a única coisa que eu sempre fui capaz de fazer era continuar. Aguentar. Sobreviver (MEYER, 2009, p. 345).

A humanidade é frágil e falha. Nossas limitações orgânicas, humanas e biológicas, a fragilidade do nosso corpo, estão em xeque. Tornar-se um vampiro equivale a tornar-se algo melhor, superior, uma criatura que ultrapassa nossas falhas inatas. Para isso, a manutenção do núcleo familiar – uma família de vampiros – é necessária: a domesticação passa por esse canal: é o antigo núcleo familiar o motor da repressão, da anulação e da contenção. Essa família representada em Crepúsculo, os Cullen, funciona quase como os grupos de apoio a toxicômanos, mantendo o vício sob constante controle, administração e vigilância.

O projeto político de *Crepúsculo* (levando em consideração que exista um e que não seja um investimento forçado da nossa parte), com tintas religiosas, tangencia questões cruciais para o feminismo: a dependência física e emocional do homem; produção de um corpo e de uma subjetividade estritamente voltados para o prazer masculino; a gravidez de alto risco de Bella (afinal, ela está gerando uma criatura híbrida, entre vampiro e humano, que se alimenta do seu sangue) não é interrompida e ela morre por causa da violência do parto (caseiro). As imagens evocadas por *Crepúsculo* podem ser entendidas como uma alienação das lutas feministas.[127]

Meyer cancela também a imagem da mordida, metáfora absoluta e radical nas narrativas de vampiro, invariavelmente associada ao ato sexual. A supressão e contenção do sangue também é marcante: pouco sangue é derramado ou consumido.

Em última instância, o que transforma Bella é a injeção de uma substância presente na saliva dos vampiros, chamada *Venom*. O nome é, obviamente, uma alusão a 'veneno' e os próprios vampiros nomeiam essa substância, ou seja, as restrições, controles e colonizações do monstro acontecem também no campo semântico da narrativa. O que antes cabia exclusivamente ao sangue e seus simbolismos, é agora uma substância química, presente na saliva, que pode ser administrada através de procedimentos médicos.

A transformação é outro processo terrivelmente doloroso, uma espécie de segundo

[127] Em um brevíssimo artigo, Angela Aleiss, professora da UCLA, aponta as conexões entre o universo de Crepúsculo e as doutrinas religiosas dos Mórmons. Destaco algumas mais interessantes:
Consultado em: http://www.academia.edu/1770051/_Mormon_Influence_Imagery_Runs_Deep_through_Twilight_

parto (o primeiro, obviamente, no sentido interior-exterior, no qual Bella expulsa de dentro do seu corpo sua filha monstruosa; o segundo, no sentido inverso, exterior-interior, no qual Bella transforma-se em monstro), descrito no livro como a sensação de ser "*queimado por dentro*". Durante o processo, Bella se impede de manifestar e expressar a dor que está sentindo; sua única e constante preocupação é Edward e o que ele sentiria caso percebesse sua dor.

Ao despertar, renascida para uma nova existência, é no nítido reflexo de um espelho que a mulher se desconhece:

> Minha primeira reação foi um prazer impensável. A criatura alienígena no espelho era indiscutivelmente linda (...) Ela era fluída mesmo parada, e sua face impecável era pálida como a lua contra a moldura do seu negro e denso cabelo. Seus membros eram suaves e fortes, a pele reluzindo sutilmente, luminosa como uma pérola (MEYER, 2008, p. 372).[128]

Cancelada a ausência do reflexo – uma das principais características do vampiro – Meyer rompe também com a potência política da 'desmorte' e de existências intersticiais; a ausência do reflexo é uma das marcas da morte, ou melhor, de criaturas que retornam da própria morte.

Para Tucherman (1999) e Miranda (2008), o espelho e o reflexo constituem a primeira tecnologia de reconhecimento e alteridade; é na profundidade do espelho que nos afastamos e nos aproximamos; nos desconhecemos para nos reconhecermos. A ausência do reflexo implica, nas narrativas vampíricas, que o vampiro é tão absolutamente imagem que lhe falta o reflexo; mas, nesse sentido, ele é o nosso reflexo.

O jogo que Meyer oferece é o radical desconhecer estético: o que espanta a mulher é a beleza que o reflexo devolve. Em sua existência anterior, ela era fraca e inapta; enquanto vampira (transformação operada quase cirurgicamente por um homem), ela torna-se atraente e desejável – pelo menos para o "olhar masculino".[129]

---

[128] No original: My first reaction was an unthinking pleasure. The alien creature in the glass was indisputably beautiful (...). She was fluid even in the stillness, and her flawless face was pale as the moon against the frame of her dark, heavy hair. Her limbs were smooth and strong, skin glistening subtly, luminous as a pearl. Tradução minha.

[129] A noção de um "olhar masculino" e de filmes de terror e horror realizados especificamente através dessa forma de ver é estabelecida na década de oitenta, principalmente por Laura Mulvey. Ou seja, os corpos ameaçados, cortados, penetrados, destruídos são, invariavelmente, femininos e suas imagens estão alinhadas às imagens pornográficas da mulher, nas quais a hipérbole dos membros se destaca, velando qualquer

O último capítulo do último livro, sintomaticamente, leva o título simbólico de '*felizes para sempre*', evocando o universo dos contos-de-fadas, a eternidade e a felicidade, engendrando as fantasias de um cenário contemporâneo marcado pela diluição de utopias em todos os sentidos.

3.4.2 A pele do vampiro: superfícies polidas

A ideia de vampiro é deslocada para uma lógica de biopolítica e biopoder, atualizando o jogo de visibilidade através de metáforas. O que limita o corpo é a pele. Em *Conversações*, Deleuze (1992) evoca a fórmula de Paul Valéry: *o mais profundo é a pele*. Biologicamente, o corpo não tem como ultrapassar sua própria pele, voltar-se para si mesmo. O que nos limita temporalmente é a nossa irremediável finitude, radicalmente ligada ao corpo e ao passar do tempo. Estamos limitados a nós mesmos, deslizando sobre nossos corpos, alternando entre fantasias de superfícies e profundidades. A pele é o que nos resguarda mas é também terrivelmente frágil: qualquer pequeno acidente a perfura e revela nosso interior; porosa, enrugada, colorida, superfície profunda – em Crepúsculo, a profundidade orgânica da pele é corrigida por uma superfície branca, marmórea, lisa...

É no campo da felicidade, da iluminação e da redução da experiência que Meyer inscreve seus vampiros, recusando a Noite, a escuridão, as dobras e passagens, o decadentismo e os excessos góticos. Econômica, Meyer remove toda a potencia simbólica e política dos vampiros, todo o Mal, a perversidade, a subversão, o erotismo fatal... tudo cirurgicamente removido – em outros termos, a escritora mórmon corrige os vampiros, inscrevendo-os na cultura do "politicamente correto", ou seja, o evitar de todas as transgressões possíveis.

A inserção do monstro, antes o anormal, na pele do "politicamente correto" abre feridas desconcertantes : se o vampiro torna-se o herói romântico do contemporâneo, polido e sob controle, o que nós nos tornamos em resposta?

Nós somos aquilo que ameaça a aceleração do tempo; nós somos os monstros que assombram as passagens. Em Crepúsculo, os vampiros são rápidos, limpos, não dormem, não

---

subjetividade. Existe uma virada nesse tipo de representação a partir da década de setenta, principalmente com Alien, de Ridley Scott, e Carrie, de Brian DePalma.

interferem; nós somos a obsolescência, com a nossa terrível e monstruosa humanidade.

Toda topologia gótica é colonizada pelas luzes brancas e frias do nosso tempo. A assepsia entorpecente e a repetição esvaziada do início do século XXI contaminam, limpam, homogeneízam e domesticam o imaginário. O vício compulsivo por uma transparência se apodera da mitologia do vampiro: os espaços escuros, de trocas escusas, são cancelados – não há os furtivos encontros em becos mal iluminados, escapadas noturnas, decadentismo... Edward Cullen, um vampiro com quase duzentos anos, deseja tão fortemente pertencer ao mundo ocidental que frequenta o ensino médio (o famoso e simbólico *high school*).[130]

Mas não se trata apenas de transparência. Uma das problemáticas políticas da imagem dos vampiros em *Crepúsculo* não é apenas o esvaziamento estético do mito e sim o alinhamento do monstro à ideologia capitalista do início do século XXI, denunciada por Jonathan Crary:

> Um mundo 24/7 é desencantado, sem sombras nem obscuridade ou temporalidades alternativas. É um mundo idêntico a si mesmo, um mundo com o mais superficial dos passados, e por isso sem espectros (CRARY, 2014, p. 29).

A lisura, ao contrário da aspereza das narrativas anteriores (superfície *versus* profundidade) indica não apenas a destruição da dialética do espelho como também o aniquilamento da radical diferenciação entre dia e noite. O Sol, que antes significava a destruição do vampiro, adquire também uma conotação positiva: expostos ao sol, os vampiros de Meyer brilham e reluzem como diamantes.

Ao invés de participarem de uma lógica de exterioridade, a monstruosidade contemporânea é aderente ao interior, a uma intimidade que pode ou não tornar-se monstruosa; essa capacidade ou coeficiente de monstruosidade deve ser mantida sob o rigoroso peso das condições normais de existência; lembrando, a partir de Ieda Tucherman, que modelos ideais de corpos produzem exclusões.

[130] Stephen King diz que não confia em pessoas que sentem saudades do período da escola, dos 12 aos 16 anos. O universo *highschool* é caro ao imaginário norte-americano e diversas narrativas de terror e horror adotam essa estrutura como cenário. A segmentação e fragmentação social, os grupos, a competitividade, as descobertas e a intensidade das relações carregadas de erotismo e sexo marcam os campos e suas personagens.

Acometidos por algo que poderia ser pensado como uma "*skin condition*", os vampiros de Meyer, em contato com a luz solar, brilham: a pele adquire uma textura e luminosidade como se refletisse e emanasse, simultaneamente, a luz do sol[131].

3.4.3 Controle: a vida agencia a morte – banalização do Mal

Os vampiros domesticados de *Crepúsculo* estão relacionados com monstruosidades domesticadas e controladas – mais uma vez, uma endo-colonização do corpo. Contardo Calligaris (2011) aponta para essa questão do autocontrole do desejo em um artigo chamado *Vampiros comportados*:

> É como se os adolescentes estivessem adotando um ideal em que o desejo seria deles mesmos, fortíssimo e indomável (uma verdadeira fissura), mas heroicamente contido. O vampiro será vegetariano, só se permitirá beber sangue de animais e saberá amar uma humana sem ceder à vontade louca de mordê-la. Da mesma forma, nós, sem recalque, teremos fantasias, sonhos e desejos, sexuais ou outros, poderosíssimos, mas saberemos discipliná-los. (CALLIGARIS, 2011).

A disciplina do corpo e o controle do desejo participam do cenário de assepsia, higienização e domesticação da vida, ou seja, tudo que é excesso (desmedido, fora dos limites, sem controle) deve ser eliminado. O ato heroico do controle e da disciplina[132] é compensado com o verdadeiro amor, o pertencimento e a constituição de uma família nuclear.

Ao tornar-se vampira, a primeira coisa que impressiona em Bella é sua capacidade de controlar as emoções. Esse controle participa da imagem de um mundo no qual o imprevisível não existe; emoções domesticadas, controladas, são facilmente manipuladas e contidas.

O estatuto da monstruosidade, no século XXI, apresenta contornos incertos porém balizados pelo que pode ser considerado como peso do real. Em um século iniciado com o atentado terrorista de 11 de Setembro, o Mal, o Medo e o Monstruoso parecem não mais responder aos corpos do passado.

---

[131] Por isso, eles devem evitar a luz do sol. Relativamente, eles respondem ao vampiro byroniano, que podia transitar durante as horas diurnas. Mas esse primeiro vampiro era ritualístico, perverso e invasivo, como um parasita: seduzia, entrava e destruía.

[132] Em *Drácula*, Mina Harker exercia intense disciplina a auto-treinamento para ser melhor, mais capaz e eficiente, estabelecendo uma relação profunda com o imaginário mecânico acerca do corpo; em sintomática inversão, é o vampiro aquele que deve exercer um profundo controle e treinamento sobre seus desejo, na intenção de disciplinar suas vontades.

As ideias (políticas, apostaríamos) da banalidade do Mal e da violência participam de um projeto político de apagamento do que é nocivo; desinvestir o Mal é anunciar que não há alteridade possível.

Baudrillard estabelece que o Mal é fractal e encontra-se em todos os lugares, por isso não está em lugar algum. A manipulação do Mal torna-se fácil – o governo norte-americano, principalmente durante a Era Bush, direciona o imaginário do Mal para um campo muito específico. A guerra ao terror é travada, em âmbito global, contra uma ameaça fabricada como o monstro de Mary Shelley: financiada, incentivada, construída e destruída por um delirante médico que supõe guardar o segredo da vida.

O Mal torna-se uma estrutura móvel, que pode ser acoplada à qualquer corpo. Nesse sentido, banalizar esteticamente o Mal, e Violência e o Monstro é repetir, obsessivamente, imagens sobre imagens, esvaziando-as de sentidos, até que se tornem corpos vazios vagando pelo simbólico, como zumbis cujo objetivo é devorar e contaminar...

No conto-de-fadas vampírico de Meyer, Edward Cullen é a realização ética e estética do capitalismo tardio que nos cerca, uma repetição esvaziada de sentido, sem ruptura, sem crise.

Reprodução, afetos, envelhecimento, todas as dimensões da biologia e do humano, abrem-se para manipulação e administração; a biologia pode ser manipulada em um nível molecular para otimizar a experiência e a performance do corpo. Nesse sentido, o vampiro torna-se uma fantasia quase obsoleta. Imortalidade, juventude e performance, domínios antes ficção, encontram seus duplos na expansão e ampliação da experiência da vida, através de novas drogas, práticas e tecnologias da medicina e da biotecnologia. Envelhecer, adoecer e morrer – esse fluxo parece migrar, cada vez mais, para o campo da ficção. Seria possível pensar que, em breve, ser humano nos moldes antigos será uma questão de escolha.

No século XXI, observamos um caminho inverso ao percorrido pelo vampiro nos séculos XVIII e XIX. Se o monstro migrou do campo do Real para o campo da Fantasia, juntamente com todo o arcabouço gótico, o século XXI observa o humano migrar para o domínio da Ficção/Fantasia, enquanto o vampiro, principalmente em *Crepúsculo*, passa a gerenciar as possibilidades do Real.

Slavoj Zizek (2008) convoca T. S. Eliot para tentar mapear nossa atual condição. O

autor escreve sobre o curto-circuito entre os fragmentos de um cotidiano alienado e a multiplicidade de referencias metafísicas, e conclui: lacking a firm religious-metaphysical foundation, our daily lives are reduced to fragments of empty and vulgar social rituals (ZIZEK, 2008).

A perda de uma metafísica religiosa é também sintoma da 'desvampirização' do vampiro, iniciada nos anos oitenta. E essa conclusão de Zizek sobre nossa condição – estamos reduzidos a repetir fragmentos de rituais sociais - dialoga intimamente com o mundo 24/7 de Crary, de uma repetitividade esvaziada, mecânica, tomada pela ilusão do consumo e do pertencimento.

Nina Auerbach (1995) chama a atenção para a reversibilidade do vampirismo na década de oitenta, herança de *Drácula*. Nessas narrativas, matar o vampiro significava destruir a origem do Mal e, consequentemente, sua influência. No romance de Stoker, Mina é salva quando o Conde morre. Na fantasia western de Bigelow, a família solar encontra uma forma de reverter o vampirismo: a transfusão de sangue humano para o corpo do vampiro.

Essa fantasia da reversibilidade do Mal é revisitada em diversos filmes e narrativas. O filme *Daybreakers* (2009, Peter e Michael Spierig) por exemplo, narra um futuro no qual a maioria da população humana tornou-se vampiro; tudo é convertido em uma perpétua Noite. Os humanos são tratados como gado por uma grande empresa. No limite da extinção do sangue e, consequentemente, da extinção da espécie vampírica, um grupo de rebeldes bebedores de sangue descobre como, através do "tempo correto" de exposição ao sol, reverter o vampirismo. Os diretores agenciam diversos aspectos da industrialização, colonização e consumo do sangue; a transformação de um fluído em commodity.

No entanto, em *Crepúsculo*, o vampirismo não é reversível. A narrativa aposta em uma conversão quase religiosa do Mal pelo Bem. A Monstruosidade é colonizada pelo Normal: conjunto de práticas, subjetividades, comportamentos, práticas sexuais que regem uma sociedade e doutrinam seus indivíduos.

3.4.4 "*I don't want t be a monster*"

Michel Foucault escreve, em *Os Anormais*, que o monstro é uma combinação entre o impossível e o proibido. Os "anormais", os corpos, sujeitos e subjetividades exclusas do campo da 'normalidade', constituem uma massa de alteridade amorfa, uma multidão perigosa e contagiante.[133]

A monstruosidade, tanto para Foucault quanto para Preciado, é política, jurídica e sexual. O Vampiro é monstruoso na medida em que suas ações escapam, excedem.

Edward e Bella conversam em uma floresta. A luz, as cores, a espessura da cena é esverdeada – algo meio hospitalar. Os rostos muito brancos, belos e perfeitos para os padrões estéticos contemporâneos, contrastam e participam do jogo de cores e não permitem transparecer afeto algum. Há pouco, Bella descobriu que Edward e sua família são vampiros. A adolescente não demonstra choque nem mesmo surpresa. Bella pergunta, então, porque Edward e sua família não matam humanos para se alimentarem. Edward explica:

> Eu não quero ser um monstro. Minha família... a gente se considera vegetarianos. Nos alimentamos do sangue de animais. É como um humano vivendo de tofu: te mantém forte, mas você nunca está totalmente satisfeito (MEYER, 2000, p. 33, tradução nossa).

Edward cancela sua monstruosidade de uma maneira direta e radical; ele não é apenas a negação absoluta da alteridade moderna como também incorpora os modelos de existência da experiência contemporânea na qual, mais do que nunca, desejos, excessos, sintomas e desvios devem ser geridos e mediados; por outro lado, como diversos autores já observaram, somos constante e sistematicamente bombardeados por narrativas de extrema violência, erotismo, corpos deslumbrantes que não encontram suporte no Real... Os vampiros de Meyer são, em sua essências, superfícies brancas, lisas, iluminadas e exorcizadas de alteridade.

---

[133] No texto *10.1730 – Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível*, Deleuze e Guattari escrevem: A propagação por epidemia, por contagio, não tem nada a ver com a filiação por hereditariedade, mesmo que os dois temas se misturem e precisem um do outro. O vampiro não filiaciona, ele contagia. A diferença é que o contagio, a epidemia coloca em jogo termos inteiramente heterogêneos (...) Combinações que não são genéticas nem estruturais, inter-reinos, participações contra a natureza, mas a Natureza só procede assim, contra si mesma (DELEUZE, GUATTARI, 2008, p. 23).
Esse devir-animal, essa mistura de reinos, o vampiro que age por contagio, como vimos em *Drácula*, no século XIX, e em narrativas apocalípticas cujo projeto do monstro é a assimilação total da cidade e de seus habitantes, agindo exatamente através da epidemia. Essa propriedade do vampiro, também associada aos espaços noturnos, mal iluminados, nos quais o monstro pode agir, é lentamente perdida nas narrativas do século XXI.

Resgatamos aqui a citação de Crary sobre um mundo 24/7 de desempenho maquínico:

> Um mundo 24/7 iluminado e sem sombras é a miragem capitalista final da pós-história, de um exorcismo da alteridade, que é o motor de toda mudança histórica. 24/7 é um tempo de indiferença, contra o qual a fragilidade da vida humana é cada vez mais inadequada, e dentro do qual o sono não é necessário nem inevitável. Em relação ao trabalho, torna plausível, até normal, a ideia de trabalhar sem pausa, sem limites. Alinha-se com o inanimado, com o inerte ou com o que não envelhece (CRARY, 2014, p. 19).

Esse mundo entorpecido e pós-apocalíptico[134] que Crary propõe é, sob muitos aspectos, o universo simbólico no qual as personagens de *Crepúsculo* flutuam. Forks, a cidade na qual as personagens habitam, é um dos lugares onde mais chove nos Estados Unidos[135] – mas é uma cidade sem extremos, perpetuamente acesa por uma estranha luminescência cinza e verde.

As personagens flutuam sobre suas vidas e lhes falta o impulso característico do exagero das narrativas góticas: profundidade barroca, escuridões densas... todos os elementos hiperbólicos que antes constituíam essencialmente as narrativas vampirescas são eliminados em *Crepúsculo*. Se, como Gilles Deleuze (1998) escreve, a profundidade é o lugar, o espaço dos embates terríveis, *Crepúsculo* é apenas superfície.

Os vampiros de Meyer são uma estranha metáfora para as lisas superfícies vítreas dos smartphones e das telas espalhadas em todos os lugares de convívio social e individual, sugando nossa atenção, fragmentando nossos olhares e nos transformando em imagens *undead* de nós mesmos – assim como em *Crepúsculo* os vampiros são superfícies e não profundidades, em pouco tempo, seremos silenciosos ecos do que somos, ecoando através de corredores artificialmente iluminados.

3.4.5 "*I Can't Sleep*"

Em determinado momento, Bella interroga Edward sobre sua condição de vampiro e para todas as perguntas a resposta é a mesma – todas as distinções do monstro, no romance e nos filmes, tornam-se mitos exorcizados por um imaginário asséptico. Menos uma

[134] O apocalipse já aconteceu e não percebemos; distraídos, imersos em jogos que anulam nossa capacidade de atenção e percepção, não vivenciamos o fim da História e vivemos em uma contínua ilusão de tempo.
[135] Trata-se de uma cidade real, em Washington, Estados Unidos.

característica. Bella pergunta:

> "Dormir em caixões?"
> "Mito." Ele hesitou por um instante, e um tom peculiar entrou em sua voz. "Eu não posso dormir."
> Levei um minuto para absorver isso. "Nunca?"
> "Nunca," ele disse, sua voz quase inaudível (MEYER, 2005, p. 162).[136][137]

De acordo com Crary, o sono é uma das últimas barreiras, um dos últimos limites do corpo a ser colonizado. Os vampiros de *Crepúsculo* não dormem jamais; enquanto vampiros, são mais resistentes e se cansam menos.

Os vampiros de Meyer são imagens fabulosas do desejo contemporâneo vinculado ao projeto capitalista: belos e perfeitos corpos incansáveis, que não dormem, não envelhecem, não adoecem; corpos colonizados, controlados, domesticados; ambientes eternamente iluminados, transparentes e limpos.

Crepúsculo, além de uma fábula delirante, refletindo o desolador cenário contemporâneo, é também um terrível conto sobre autocontrole, auto-repressão e autocontenção. Zizek escreve:

> (...) não é a mais clara figuração do famoso '*je est un autre*' que encontramos na tradição da cultura de massa dos vampiros e mortos-vivos que "descentram" o sujeito, minando de dentro sua consistência e autocontrole? (ZIZEK, 2008, p. 129).[138]

Os vampiros, que antes eram "a Coisa" que descentravam o sujeito de dentro para fora, minando sua consistência e autocontrole, hoje são exatamente os corpos sob constante vigilância e repressão – esses mecanismos são utilizados e reproduzidos pelo próprio monstro, um rígido e constante controle sobre os desejos (sexuais) monstruosos. O ato sexual, manifestado na mordida, seria político, transformador; a ação entre corpos que romperia com o presente, com as amarras, com as interdições.

---

[136] Sintomático: tanto em *Entrevista com o Vampiro* quanto em *Fome de Viver*, o sono é algo de extrema importância, reparador; em *Entrevista com o Vampiro*, os caixões eram uma necessidade, como aponta Louis. *Crepúsculo* apaga todas essas marcações.

[137] No original: "Sleeping in coffins?" "Myth." He hesitated for a moment, and a peculiar tone entered his voice. "I can't sleep." It took me a minute to absorb that. "At all?" "Never," he said, his voice nearly inaudible. Tradução minha.

[138] No original: (...) is it not the clearest figuration of the famous *je est un autre* to be found in the mass-culture tradition of vampires and living dead who "decenter" the subject, undermining from within his consistency and self-control?. Tradução minha.

Sem espaço para experiências de alteridade, os vampiros passam a sofrer os efeitos de um mundo domesticado e colonizado. A fórmula "eu sou um Outro" pode ser convertida para "eu sou o Mesmo".

Edward simboliza, nesse aspecto, todo o controle que a estrutura social exige que exerçamos sobre e ao redor dos afetos monstruosos que pulsam em nossos corpos. Nós somos esses *vampiros vegetarianos*, que se alimentam apenas de sangue de animais e não produzem diferença. Nós vivemos em um eterno crepúsculo cinza-avermelhado, sem extremos, onde tudo já aconteceu e existimos em eternos ciclos repetitivos de nós mesmos. É nesse sentido que Zizek denuncia:

> A metáfora vampírica marxista mais comum é a do capital sugando o sangue da força de trabalho, incorporação da gestão dos mortos sobre os vivos; talvez tenha chegado o tempo de reverter essa metáfora: somos nós os reais "mortos-vivos", condenados a vegetar no simbólico (ZIZEK, 2008, p. 221).[139]

Os vampiros de *Crepúsculo*, ao invés de assinalarem o potencial revolucionário da monstruosidade – quebra, ruptura, resistência – se inscrevem em um quadro de manutenção e perpetuação do Mesmo. O despertar vampírico da década de oitenta – despertar político, se pensarmos de acordo com Crary – é arrebatado por um terrível sono, um estado de transe e letargia. O 'despertar', em *Crepúsculo*, não é uma nova forma de enxergar o mundo – um enxergar o mundo de novo pela primeira vez – e sim um acordar para a mesma realidade; os sentidos – visão, audição, olfato – mais apurados; mas a dimensão de um outro mundo noturno, no qual as sombras e a luz da lua produzem êxtase, é desinvestida. O que assombra Bella é, mais uma vez, a beleza "impecável" de Edward.

A dialética do ver é uma problemática central nas narrativas vampíricas do final do século XX e início do XXI. Em primeiro lugar, o vampiro adquire um ponto de vista narrativo, algo que lhe foi radicalmente negado em *Drácula*. A principal narrativa que realiza essa inversão é o romance de Anne Rice, publicado em 1976, Entrevista com o Vampiro. Em 1994 o diretor Neil Jordan lança a versão cinematográfica do romance, cujo roteiro foi escrito, também, por Anne Rice.

---

[139] No original: The usual Marxist vampire metaphor is that of capital sucking the blood of the workforce, embodiment of the rule of the dead over the living; perhaps the time has come to reverse it: the real "living dead" are we, common mortals, condemned to vegetate in the Symbolic. Tradução minha.

A ideia de que existem duas formas de ver o mundo – humana *versus* inumana – faz parte das fantasias mais primitivas da nossa espécie. Rituais cujo objetivo é a cisão da experiência do corpo em busca de uma transcendência são tão antigos quanto o início da civilização. O vampiro participa do campo de seres que, situados entre a Vida e a Morte, enxergam através da película que cobre o mundo.

Ver e perceber são, dessa maneira, experiências e gestos que se relacionam intimamente com o Tempo, sua continuidade e rupturas e, também, com a capacidade de enxergar para além/através da ideologia e/ou do dispositivo.

Em *Salem's Lot*, a capacidade ver/enxergar a verdade da narrativa está nos corpos das personagens cujas sensibilidades não foram domesticadas: a criança aficionada por filmes de terror, a mulher cuja subjetividade permite as trocas com o irreal e com a fantasia[140] e o escritor, permanente abertura entre campos de realidade e ficção. Eles formam o pequeno núcleo que tenta combater o Mal porque conseguem enxergar através dos disfarce, da farsa, e ver a realidade que, no caso da ficção, é o fantástico: a existência de vampiros. Nesse sentido, combater o Mal significa estabelecer uma luta contra uma estranha hegemonia, um poder aniquilador que tenta se instalar na cidade, apagando as diferenças – ou seja, transformando o Outro em Mesmo.

Ao opor visão e noite, fabricamos dois campos antagônicos, com forças simbólicas específicas. Se o século XX é o século da hipertrofia da visão, a noite é o campo/espaço/lugar no qual enxergar/ver torna-se uma ação menos privilegiada. Durante o dia, durante as horas de Sol, nos espaços iluminados, a visão é o sentido hegemônico do corpo: a partir e através dela identificamos aquilo que se aproxima e fixamos identidades; não resta lugar onde o Mal possa se esconder. Quando as luzes se apagam, assim como na experiência cinematográfica, nossas pupilas dilatam e os contornos adquirem novos significados.

> Despertares políticos e religiosos são tratados em termos perceptivos, como uma habilidade recém-adquirida de ver, através de um véu, um estado verdadeiro das coisas, de discriminar um mundo invertido de outro que está na ordem correta, ou de recuperar uma verdade perdida que se torna a negação daquela da qual despertamos. Perturbação epifânica da insipidez entorpecida da existência rotineira, despertar é recuperar a autenticidade em oposição ao ócio entorpecido do sono (CRARY, 2014, p. 33).

Para Zizek, assim como para Baudrillard, o final do século XX e início do XXI passa a oferecer uma realidade despida ou desprovida do Real, ou seja, algo da ordem do simulacro: a

[140] De acordo com Barbara Creed e as noções de um feminino monstruoso, como já observamos anteriormente.

higienização e assepsia do mundo ocidental, a segurança e redução dramática dos riscos, o controle e cuidado de si, entre outras práticas de controle. Em *A Ilusão Vital* (2000), Baudrillard oferece um "assassinato do Real, ou melhor, um extermínio":

> Assassinato do Real: isto soa como Nietzsche proclamando a morte de Deus. Mas este assassinato de Deus era simbólico, e iria transformar nosso destino. Ainda estamos vivendo, metafisicamente vivendo, desde crime metafísico, como sobreviventes de Deus. Mas o crime perfeito não envolve mais Deus, mas a Realidade, e não se trata de um assassinato simbólico, mas de um extermínio (BAUDRILLARD, 2000, p. 67).

O projeto capitalista de extermínio do Real e sua substituição por algo que se assemelha ao Real mas é desprovido de substância, um desaparecimento do Real, surge embrulhado em um invólucro que simula o mundo em sua totalidade mas, em essência, é apenas uma fantasia utilitária e estratégica.

Habitamos em uma espécie de pós-orgia, uma topologia fragmentária, dispersiva, povoada por fantasmas totalizantes, isso quer dizer, corpos e discursos que comportam todas as esferas ao mesmo tempo: sexo, política, arte, estética, pornografia; fantasmas que sussurram eroticamente que tudo já dito e feito, que não há mais nada, não há mais nada...

O jogo de esvaziamento e preenchimento comporta, por sua vez, possibilidades outras de investimentos estéticos e éticos que possam, quem sabe, explodir a monotonia da repetição de dentro para fora. Talvez a tônica pessimista e semi-profética de Baudrillard não tenha se materializado de maneira absoluta e sim adquirido novos contornos.

> Nada mais (nem mesmo Deus) desaparece pelo fim ou pela morte mas por proliferação, contaminação, saturação e transparência, exaustão e exterminação, por epidemia de simulação, transferência na existência segunda da simulação. Já não há modo fatal de desaparecimento, mas sim um modo fractal de dispersão (BAUDRILLARD, 1990, p. 10)

A partir dessa premissa, podemos observar, nesse final de século, o surgimento de um perigoso vampiro, diríamos, Real, e sua sistemática colonização, domesticação e destruição. O deserto do vampiro ou um vampiro desértico é uma fórmula que dialoga com a situação contemporânea de esvaziamento e contração da monstruosidade, marcada, de acordo com Virilio (1980) e Crary (2014) pela aceleração das experiências: quanto mais rápido o mundo passa, menor nossa capacidade de concentração, percepção e atuação. Nesse sentido, o vampiro é uma resistência da ordem do Tempo.

E se o Tempo é a condição essencial para a percepção e a inteligibilidade do mundo (CRARY, 2009), estamos cada vez mais reduzidos no que diz respeito à essa condição, ou seja, a ideologia do capitalismo tardio é, também, produzir a crença de que o tempo acabou – ou está eternamente acabando. Crary escreve na introdução para o livro *The Aesthetics of Disappearance*, de Paul Virilio:

> Como Deleuze, Virilio compreendeu o cinema como parte de uma crise da crença, não qual nós não mais acreditamos no mundo. Essa perda de fé é inseparável da contínua incapacitação e neutralização da visão. No decorrer do século passado, foi cada vez mais negada à visão qualquer hierarquia de objetos dentro da qual o importante pudesse ser distinguido do trivial, como se a figura pudesse ser isolada do fundo. Sem essas distinções, a visão torna-se um modo abandonado e 'uninflected' de recepção e inércia, incapaz de ver (CRARY, 2009, p. 14).[141]

Ver como um vampiro é um desacelerar do tempo; é a imersão em experiências perdidas e esquecidas pela violência do contemporâneo. Ver como um vampiro significa, nesse contexto, até mesmo parar o tempo, suspender a aceleração e deixar que o corpo refaça os laços com outros tempos; é enxergar, perceber, distinguir, em oposição aos movimentos automatizados e velozes de descartar.

3.4.6 Mercadorias e a exibição do desejo

> O interior […] era muito claro, aberto e muito amplo […] A parede dos fundos, voltada para o sul, havia sido completamente substituída por vidro […] As paredes, o teto alto, o piso de madeira e os grossos tapetes eram todos de diferentes nuances de branco (MEYER, 2005, p. 281).[142]

Antes eram as tochas iluminando paredes de pedra de castelos esquecidos pelo próprio tempo. Agora são as luzes halógenas e frias, deslizando sobre superfícies lisas de ambientes que eliminam o passar do tempo.

Enquanto em *Drácula* as personagens se contraem diante da ambiência escura e sufocante do gótico, em *Crepúsculo* há uma terrível predominância do *branco*. Marca de

---

[141] No original: Like Deleuze, Virilio understood cinema as part of a crisis of belief, in which we no longer believe in the world. This loss of faith is inseparable from an on-going incapacitation and neutralization of vision. Over the last century vision has increasingly been denied any hierarchy of objects within which the important could be distinguished from the trivial, as figure might be isolated from the ground. Without these distinctions vision becomes a derelict and uninflected mode of reception and inertia, incapable of seeing. Tradução minha.

[142] No original: The inside (...) was very bright, very open, and very large. (...) The back, south-facing wall had been entirely replaced with glass (...)The walls, the high-beamed ceiling, the wooden floors, and the thick carpets were all varying shades of White. Tradução minha.

assepsia, frieza, higiene, solidão.

A Casa da família Cullen, no meio de uma densa floresta no interior da pequena cidade Forks, é o exemplo de uma arquitetura *clean* e minimalista. É nesse sentido, entre tantos outros, que Meyer desestabiliza a ambiência gótica que sempre acompanhou os vampiros – mas não apenas desestabiliza: o grande efeito que a autora alcança é remover de todos os lugares a escuridão, a Noite, e substituir por iluminações, claridades.

Se o Castelo de Drácula, em 1897, era a residência do Mal, a Casa dos Cullen, em 2005, é a habitação de uma neutralidade terrível, um neutro que nos atinge no âmago do nosso desejo de mudança cooptado por um capitalismo tardio que investe, incessantemente, na paralisia sistemática. O que Meyer denuncia, ingenuamente, é o que Virilio observa no início dos anos 80 e o que Crary e Zizek explodem nos últimos anos: não há mais espaço, topologia para uma estrutura simbólica como o Castelo Drácula. A imensidão labiríntica, escura e assombrada, administrada em sua totalidade por apenas um homem, não é mais possível no século XXI.

Crepúsculo é a única narrativa que cancela, junto com a contração da monstruosidade, o poder fatal da luz do sol. Ou seja, em *Crepúsculo* a dicotomia Dia versus Noite é apagada.

Esse apagamento é sintoma do projeto apontado por Crary. Quando as diferenças entre Noite e Dia são diluídas em um espaço que permanece, mais ou menos, igual o tempo todo, o campo da Noite como lugar de diferença desaparece e, com ele, seus monstros.

Esse alisamento da experiência da diferença, tão anotado por Foucault, é problemático. O Vampiro, em Meyer, é meramente um Outro estético. O assombro/espanto de Bella se dá exatamente na medida da beleza desmedida do vampiro, um dos poucos traços resistentes. No livro, Bella Swan – a narradora – descreve Edward e os outros vampiros da seguinte maneira:

> Cada um deles era pálido como giz, os estudantes mais pálidos vivendo nessa cidade sem sol. Mais pálidos que eu, a albina. Todos tinham olhos muito escuros, apesar da variação de tons dos cabelos. Também tinham negras sombras debaixo desses olhos – arroxeadas, sombras como hematomas [...] Apesar de seus narizes, todos os seus traços eram retos, perfeitos, angulares [...] Eu olhei porque suas faces, tão diferentes, tão semelhantes, eram todas devastadoramente, inumanamente belas. Eram faces que você nunca espera ver, a não ser, talvez, nas fotografias retocadas de uma revista de moda (MEYER, 2005, p. 16, tradução nossa).

A beleza, sim, é inumana. Edward e o Conde Drácula não se equivalem. Um é, de certa maneira, a atualização negativa do outro. Se no final do século XIX o medo residia em uma figura de cultura e hábitos desconhecidos e estranhos, de uma comunhão animal com a natureza, a capacidade de metamorfose, a predileção pela Noite e seus filhos – animais hostis, como lobos, aranhas e morcegos, o século XXI vê o vampiro sem medo.

O medo é deslocado, por sua vez, para uma afetividade desmedida; não teme-se mais o monstro e sim a morte em si. Ao aceitar – e desejar, acima de tudo – ser transformada em vampiro, Bella realiza três movimentos próprios do desejo e da fantasia do corpo contemporâneo: impede o processo de envelhecimento; afasta a morte e realiza a fantasia romântica do amor eterno. Em um cenário no qual os afetos surgem e desaparecem rapidamente, a permanência emerge como fantasia.

O vampiro não é mais temido pela sua monstruosidade, irremediavelmente suspendida. Ele é o herói politicamente correto que não se alimenta de sangue nem mata; ele não produz vítimas, o vampiro do início do século XXI não produz mais nada. Improdutivo, sua monstruosidade é descartada.

Percebemos uma dramática mudança de paradigma: no início do século XX o vampiro, personalizado pelo Conde Drácula, era o Mal Encarnado, aquilo que repudiamos e tememos em nós mesmos; na década de 80 o vampiro se relaciona mais com uma lógica de consumo, estética, sedução, sexualidade e rebeldia do que propriamente com a monstruosidade, com seu vampirismo – o vampiro deixa de estar descolado da sociedade, deslocado, e passa a engendrar os rituais sociais. A partir desse ponto, o vampiro abre para uma nova existência: ao invés de ameaça, ele é a salvação – mas salvar quem? E do que?

Um dos jogos em *Crepúsculo* é a permanência e resistência de um amor paralisante, a construção sólida e monolítica de uma relação fixada na eternidade, na incapacidade do fim. Tornar-se outro é tornar-se o mesmo do outro, recusar a experiência traumática do presente[143] e inserir-se na lógica da repetitividade mecânica das estruturas consolidadas.

Talvez, por outro lado, a aposta da autora e a razão da febre de Crepúsculo, seja a

[143] Entendemos como experiência traumatica do presente todo um conjunto de eventos e situações, práticas, poderes e saberes que se desenrolam no contemporâneo, marcando e ameaçando o corpo; a velocidade e a aceleração do tempo que as novas tecnologias possibilitam também engendram uma experiência de trauma, choque e deslocamento.

noção de um afeto reparador e restaurador em um mundo no qual nada permanece.

Qual é o estatuto, assim, da eternidade em um cenário de desmoronamento?

A imortalidade vai encontrar seu lugar lógico na paixão/atração incontrolável entre Edward e Bella. O casal adolescente, simulacro esvaziado de Romeu e Julieta, encontra na remoção do passar do tempo sua realização absoluta. Enquanto, para outras dialética vampíricas, a eternidade é uma problemática melancólica e, muitas vezes, destruidora, em *Crepúsculo* não há essa questão – a imortalidade é a solução para uma possível separação.

A mortalidade, a finitude, o ciclo dos afetos, dos corpos, das experiências é o problema na narrativa de Meyer; esse problema se alinha ao um mundo 24/7, homogêneo, no qual nada pode nem deve produzir distúrbio[144]. As últimas linhas da saga de 4 livros, reproduzidas acima, convergem com o mundo denunciado por Crary.

> "Temos tempo suficiente para trabalhar nisso," Eu o lembrei.
> "Para sempre e para sempre e para sempre," ele murmurou.
> "Isso soa exatamente certo para mim."
> E então continuamos abençoadamente para dentro desse pequeno, porém perfeito, pedaço da nossa eternidade (MEYER, 2008, p. 699, tradução nossa).

Atualmente, quem parece querer retornar de uma morte simbólica somos nós. O desmoronamento das grandes referências – humano, natureza, ecologia, vida, morte – deixa não um vazio e sim ruínas e passagens assombradas. Nós somos nossos próprios vampiros, nos alimentando do nosso próprio sangue, buscando, dentro do nosso mais íntimo a cura para nossas futuras doenças, afastando a cada dia a morte. Dietas reguladas, existência sob controle, mediada tecnológica e quimicamente. Nesse sentido, os vampiros não são mais os monstros – nós somos.

Finalmente, se *Drácula* é a imagem da conflitante experiência moderna, trazendo para o visível mercadorias monstruosas que exigem, em si, a destruição – mercadorias que se opunham aos commodities expostos nas recém-iluminadas vitrines, corpos inconsumíveis – em Crepúsculo os vampiros tornam-se propriamente a mercadoria brilhante e sedutora, lisa e iluminada, perfeita e mecânica, expostos em uma casa de vidro, seduzindo os humanos para

[144] O distúrbio, nesse caso, é como o perturbar do sono; se vivermos em um mundo eternamente acordados, com nossa capacidade de percepção perpetuamente minada, os eventos perderão a capacidade de produzir distúrbios; não mais acordaremos sobressaltados durante a Noite, uma vez que Noite e 'acordar' serão noções completamente diferentes do que experimentamos atualmente.

um mundo cada vez mais liso, inorgânico, eterno e repetitivo: sem passagens, sem atravessamentos, sem embates e lutas, um sonho do qual não se acorda.

Crepúsculo é, exatamente, um mundo iluminado, a "miragem capitalista final da pós-história (CRARY, 2013).

3.5 True Blood

Se *Crepúsculo* é uma fábula sobre assepsia, *True Blood* surge como uma contra-narrativa de excessos; no universo da série criada por Allan Ball, os vampiros funcionam como metáforas para as minorias oprimidas pelo sistema, principalmente minorias sexuais.

> Desde que os vampiros saíram dos caixões (como eles alegremente dizem), há dois anos, eu espero que um venha a Bons Temps. Temos todas as outras minorias em nossa pequena cidade – por que não a mais nova, os legalmente reconhecidos mortos-vivos? (HARRIS, 2001, p. 01, tradução nossa).

A série de livros *The Southern Vampire Mysteries*[145], inspirou um dos maiores sucessos televisivos da rede americana HBO, a série *True Blood*. Exibida entre 2008 e 2014, a série teve um total de 7 temporadas e narra as desventuras de uma garçonete telepática, Sookie Stackhouse, representada por Anna Paquin, e suas relações, quase sempre políticas e/ou politizadas, com seres sobrenaturais da pequena cidade sulista Bons Temps, localizada ficcionalmente em Louisiana. Assim como a cidade de *Buffy*, Sunnydale, o nome da cidade de *True Blood* é irônico: esses lugares, como já observamos, atraem o sobrenatural e acontecimentos estranhos. Tanto Sookie quanto Buffy fazem alusões ao fato de, semanalmente, suas vidas correrem perigo.

True Blood e *Crepúsculo* surgem como imagens que tentam, invariavelmente através de um exagero melodramático típico dos produtos de consumo popular, reparar a sociedade. Esses novos vampiros administram esse projeto a partir de vetores distintos.

Os vampiros, em uma realidade duplicada da nossa, podem "*come out of the coffins*"[146] a partir da invenção do sangue sintético *Tru Blood*, ou seja, eles não mais precisam se alimentar de sangue humano e podem conviver socialmente. A chamada para o produto é: all flavor, no bite (todo o sabor, sem mordidas).

---

[145] Também conhecida como *The Sookie Stackhouse Novels*, da escritora Charlaine Harris.
[146] A série faz um jogo com a expressão '*out of the closet*', utilizada quando uma pessoa homosexual se assume.

As analogias e metáforas tornam-se óbvias: ameaças diluídas, emergência e visibilidade das minorias, afastamento e retração das doenças infectocontagiosas etc. Assim como os homossexuais, no início do século XXI, deixam, aos poucos, de constituir uma ameaça à sociedade ocidental, os vampiros, análogos metafóricos, aparecem como monstruosidades controladas e domesticadas. A homossexualidade aparece, nesse campo, domesticada, familiar, com desejos iguais aos dos casais heteronormativos: casamento monogâmico, família, apagamento das diferenças radicais etc. A aceitação (parcial) passa, obviamente, por um processo de homogeneização da imagem: desconstruir o poder vampírico da imagem de alteridade é anular sua potencia política. Se a imagem do Outro não mais seduz, convida e corrompe, podemos dizer que a imagem do Mesmo realizou o processo de vampirização inverso.

Outro jogo de palavras é a denominação dos vampiros como *Fangs* (presas, caninos). No universo homossexual masculino, principalmente nos Estados Unidos, o termo pejorativo *Fags* é comumente utilizado para se referir aos gays.



32. Durante a abertura da série, entre diversas imagens que oscilam em um espectro entre política, sexo, religião e abjeto, nos deparamos com o letreiro 'God Hates Fangs' (Deus Odeia Presas). Esse letreiro remete ao da Igreja Batista de Westboro, em Kansas: God Hates Fags.



33. *True Blood* é uma espécie de resposta política ao governo de George Bush. Essa imagem aparece durante a primeira temporada da série, em 2008, na parede da boate Fangtasia. Após o 11 de Setembro, o furacão Katrina, em agosto de 2005, e a confiscação de liberdades individuas e coletivas promovida pelo governo Bush, pode-se realizar uma nova leitura da metáfora marxista: a democracia é um sistema morto que se alimenta do sangue das utopias.

O Vampiro é uma resistência. Nina Auerbach (1995), no final de *Our Vampires, Ourselves*, escreve sobre a performance de uma transexual chamada Sandy Stone, que a autora assistiu em 1993:

> Sandy Stone é uma artista performer que não trocou um gênero por outro: ela/e incorpora ambos. As sombras da mulher despontam do homem; brilhos do homem reluzem dentro e fora da mulher. Só evocando a liberdade do vampiro que ela/e pode transmitir a transcendência de limites à qual a transexualidade aspira (AUERBACH, 1995, p. 181, tradução nossa).

O século XXI convoca os vampiros a participarem da desconstrução da fixidez das identidades de gênero, do sistema patriarcal hegemônico; a partir de suas liberdades autorizadas pelo estatuto simbólico da Morte – ou melhor, de uma vida em morte - surgem como metáforas participantes da *sexopolítica* proposta por Beatriz Preciado no artigo *Multidões queer: notas para uma política dos "anormais"*:

> A sexopolítica é uma das formas dominantes da ação bipolítica no capitalismo contemporâneo. Com ela, o sexo (os órgãos chamados "sexuais", as práticas sexuais e também os códigos de masculinidade e de feminilidade, as identidades sexuais normais e desviantes) entra no cálculo do poder, fazendo dos discursos sobre o sexo e das tecnologias de normalização das identidades sexuais um agente de controle da vida (PRECIADO, 2011, p. 11)

O controle sobre o corpo, as práticas e desejos normais e normativos produzem um contra-campo 'anormal'; os monstros são convocados para esse cenário para desestabilizar e marcar a profunda cisão entre o que podemos e o que não podemos. Os finais trágicos para os vampiros em filmes como *Near Dark (1985)* e *Lost Boys (1987)* indicam uma sociedade na qual controle, repressão, família e normatividade são as esferas possíveis de salvação perante um novo mundo que surge nos subterrâneos e emerge para a visibilidade.

O conservadorismo patriarcal da era Reagan atravessa essas produções. São finais pedagógicos para o imaginário: desvios serão punidos com mortes horríveis. O desvio do fluxo contínuo estabelecido por uma sociedade histórica, patriarcal e hierárquica, encontra seu fim em banhos de sangue, explosões abjetas e corpos carbonizados.

Torna-se extremamente necessário a produção de um corpo que exista na Noite, que desafie as imposições éticas de uma sociedade voltada para o extermínio da diferença, transformando tudo em um processo natural e normativo de oposições binários e esvaziadas.

A sombra *queer*[147] de *Drácula* (o feminino, o homossexual, o homoerotismo, o escape aos modelos pré-determinados, enfim, todas as formas monstruosas de agenciamentos) se potencializa na medida em que as representações do vampiro abandonam o corpo mais ou menos fixo do Conde[148]; a dispersão das forças contidas em *Drácula* encontra novos e outros corpos e explode, diversificando o campo/leque/possibilidade dos monstros. Beatriz Preciado, ao utilizar esse termo, aponta também para as possibilidades de reconfigurações do corpo na contemporaneidade – identidade de gênero através de manipulações e investimentos tecnológicos-orgânicos, ou seja, o uso de próteses, hormônios, cirurgias; a pluralidade de práticas e experiências do e no corpo.

O *pós-vampiro* é uma representação que desarticula as linhas fixas das identidades de gênero e do corpo: para o monstro, o que está em jogo, muitas vezes, é o erotismo e a sexualidade *da* e *na* vida do corpo do Outro. Ou seja, o vampiro que reaparece no final do século XX ameaça e desequilibra os vestígios da normatividade humanista – ou, como Lestat diz a Louis: *livre-se de qualquer vestígio da sua humanidade*. Esse conselho é atualizado em True Blood: alguns vampiros recusam a tentativa política de pertencimento ao mundo dos humanos – "go mainstream" – e optam pela manutenção da monstruosidade underground e animalista.

Livrar-se dos vestígios da humanidade não seria, por sua vez, aproximar-se de um outro campo? Um campo mais selvagem, mais livre? Livrar-se da humanidade é, por um lado, deixar para trás as amarras simbólicas que nos prendem, nos sufocam, nos desarticulam. Preciado, em um artigo intitulado *Saberes Vampiros*, escreve:

> Os saberes dominantes desmoronam. Não como as "Torres Gêmeas" desmoronaram, deixando para trás uma nuvem de poeira que alimenta à mitologia-guerra, mas sim como se borra uma forma sobre a superfície de uma tela de *Tetris*, ou melhor, como desmaia um corpo que se deixa beijar até a mordida de uma amante vampira (PRECIADO, 2006, tradução nossa).

Em *True Blood* os corpos se desmancham, se desfazem, se potencializam através do sangue; conviver com os mortos, transar com os mortos, misturar os conhecimentos e

[147] Seguindo o raciocínio de William Hughes e Andrew Smith no livro Queering the Gothic, a literatura gótica sempre foi *queer*. Trata de um tecnologia de corpos e discursos que engendra a administração de sexualidades interditas, corpos impossíveis, através da produção de monstros.

[148] Com isso entendemos que o corpo de Drácula participa de uma leitura heteronormativa do vampiro, sendo cooptado por um sistema que visa a manutenção de estruturas sólidas. No decorrer do século XX a mitologia de *Drácula* assume um caráter masculinizante, uma tecnologia de uma monstruosidade que funciona meramente no sentido de subverter: é através do poder transformador de um monstro masculino que a mulher torna-se erotizada e perigosa. Nesse sentido, a importância ética, política e estética de *Fome de Viver*, que apresenta Miriam como uma força feminina e solitária; sua busca é menos por um homem e mais por uma companhia, um afeto.

produzir novos saberes que emanam dos fluídos. Em um primeiro momento, *True Blood* evoca uma verdadeira multidão *queer*, criaturas vivas e mortas, humanos e animais, que ameaçam.

Beatriz Preciado, ao propor uma '*contrasexualidade*', ou seja, uma substituição ou suspensão do contrato sexual heteronormativo, uma análise crítica das diferenças de gênero e sexo, escreve:

> No marco do contrato contrasexual, os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres e sim como corpos falantes, e reconhecem aos outros como corpos falantes. Reconhecem a possibilidade de acessas todas as práticas significantes, assim como todas as posições de enunciação, como sujeitos que a história tem determinado como masculinos, femininos ou perversos. Por conseguinte, renunciam não apenas a uma identidade sexual hermética e naturalmente determinada, como também aos benefícios que poderiam obter de uma naturalização dos efeitos sociais, econômicos e jurídicos de suas práticas significantes (PRECIADO, 2003, p. 13, tradução nossa).

Vampiros participam e convidam a outras/novas utilidades e práticas do e no corpo. O vampiro está interessado no sangue, nos fluídos, na experiência de acoplamento e agenciamentos entre boca, pescoço, veia, fluxos; homem, mulher, criança, velho, todas as categorias do nosso mundo, o mundo dos vivos, perdem cores e limites diante da totalidade do corpo – ou melhor: todas as distinções brilham com vitalidade. Em *True Blood*, a mordida não substitui o sexo – ela é o sexo.

O Vampiro e os monstros ficcionais, em geral, participam de leituras que os contemplam como sexualidades e desejos contidos, proibidos, e explodem em monstros cuja carga erótica é intensa e as metáforas são amplas – trata-se, como observamos, de tecnologias de monstruosidades. Os vampiros do final do milênio incorporam esse efeito de maneira mais evidente do que seus antecessores. Enquanto tecnologias, produzem poderosas imagens de alteridade. Beatriz Preciado (2011) aponta que as tecnologias de controle da sexualidade estão alinhadas mais a uma naturalização dos desejos situados em identidades sexuais (héteros, homossexuais, mulheres, homens, etc) do que a uma lógica de proibição.

O 'anormal', o '*queer*', os monstros foucaultianos constituem novos e outros campos de saber: o que pode o 'anormal'? Essa pergunta pode ser duplicada também em 'o que pode um vampiro no final do século XX e início do XXI? Quais os seus cenários, projetos, ambições?' E essa pergunta, por sua vez, pode ser ampliada: o que pode o monstro contemporâneo?

O Vampiro é uma criatura noturna que ameaça a assepsia, a brancura do mundo. A sede por sangue, a intensa erotização e substituição simbólica do ato/gesto sexual pela mordida (absolutamente freudiano, se fosse o caso de uma psicanálise) produzem um campo estético do gozo através da violência, da conversão através da morte, do abandono do humano em favor do animal.

3.5.1 Imagens do Sangue

> Bill, you were just licking blood out of my head. I don't think it gets much more personal than that.

A virada de *True Blood* está, no entanto, na criação de um sangue sintético por um laboratório japonês. O sangue artificial opera uma jogada política: na medida em que a mordida e o sangue humano tornam-se desnecessários, os vampiros não precisam mais viver escondidos, em segredo. É exatamente nesse movimento que o vampiro torna-se uma mercadoria. No universo de *True Blood*, a mercadoria monstruosa inconsumível de *Drácula* é atualizada para uma mercadoria ilícita: o corpo que engendrava repulsa torna-se curiosidade e desejo.

A narrativa audiovisual resgata, sob a égide do capitalismo tardio, a dimensão abjeta do sangue e do corpo. Não há assepsia em *True Blood* e a Noite ressurge como o lugar lógico e potente das misturas, das orgias, das trocas e da descentralização. O decadentismo gótico de Louisiana aparece como o cenário contemporâneo para o desenvolvimento da série.

Tudo explode e vaza em excesso. Domesticação versus Explosões, Animalismo versus Humanismo. Em *True Blood* tudo é monstruoso porque o desejo é incontrolável. Os vampiros não desaparecem em uma delicada e efêmera nuvem de poeira: eles explodem em uma massa orgânica de carne, sangue e pedaços de corpo; o cheiro da podridão e da decomposição fazem as personagens humanas vomitarem.

Casas e boates são ambientes que remetem aos castelos góticos e às noturnas boates underground da década de oitenta – na série, a casa noturna Fangtasia[149] é um lugar frequentado por vampiro e humanos que buscam prazeres de todos os tipos.

Na segunda temporada, por exemplo, somos apresentados à Maryann Forrester, uma bacante imortal, uma *Mênade* – ou seja, uma bacante, devota de Dionisio – cujo objetivo é

[149] Durante a primeira temporada, Bill explica para Sookie que vampiros são criaturas muito antigas e o senso de humor corresponde ao período em que foram transformados; isso seria uma explicação para o infame nome/trocadilho da boate.

expandir, em excesso, os prazeres irrestritos da carne: sexo e violência – uma permissividade de experiências que só encontra corpo no fantástico e no monstruoso.[150]

[150] Maryann incorpora a monstruosidade feminina em sua forma mais crua. As seguidoras de Dionísio realizam orgias nas quais a violência física era uma das marcas principais, devorando e desmembrando corpos. Enquanto bacante, Maryann agencia também toda a potencia feminina ligada às forças primitivas da natureza e realiza orgias abjetas na cidade, servindo aos seus convidados, entre outras coisas, uma torta recheada com coração humano. Em suas orgias ritualísticas, Maryann incorpora o Touro, símbolo de Dionisio, e abre sua experiência para a comunhão com a Noite, o Animal, o abjeto, o incômodo, o gozo livre e ilimitado que, como nos ensinou Bataille, é a experiência de morte. Mênada



34. True Blood, 2009, segunda temporada; Maryann Forrester, uma bacante que desorganiza as monótonas noites da burguesia sulistas norte-americana.

Essa é a tônica da série: um resgate ético e estético dos monstros, devolvendo aos corpos monstruosos suas potências, densidades e espessuras, reinvestindo tanto Real quanto Fantasia com substância, preenchimento, e abrindo para possíveis identificações das nossas

subjetividades com o que assistíamos. A Noite é o campo, novamente, dos monstros; a lisura de Forks é substituída pela profundidade estriada de Bons Temps; a alienação é confiscada em discursos políticos que debatem direitos iguais para vampiros, a mordida volta a ocupar posição central: não apenas o pescoço, como a artéria femoral, que passa na região interna da coxa, próxima a virilha.

Qual é a imagem do sangue e o que ela deseja?

A imagem do "banho de sangue"[151] em *True Blood* é algo recorrente. Durante as sete temporadas, diversos personagens são arrebatados por explosões de sangue que encharcam seus corpos, cabelos, paredes, chão, roupas... O sangue jorra nos momentos de êxtase e horror, funcionando como um líquido revelador que acompanha a tensão das personagens.

A explosão extática estática de sangue é o ápice do sangue, da luta, da disputa, do embate. Embates construídos sob tectônicas tensões sexuais, realizadas ou não, que se resolvem através de extrema violência ou excessivo sexo soft porn.

Sangue é intimidade.

Dividir o sangue, derramar o sangue – não se trata mais de um simbolismo militar, estadista ou de classe. Em *True Blood* o sangue é o líquido que engendra, indissociavelmente, Sangue e Sexo. É a rede simbólica da narrativa, mas é também a conexão com os fragmentos de realidade evocados pela série: sangue é doença, cura, transporte, droga, capital; sangue, em última instância, é o líquido simbólico que possibilita vida e morte.

[151] A imagem do "banho de sangue", do dispêndio sanguíneo é recorrente no cinema de horror: O bebe de Rosemary, O Iluminado, Carrie e Drácula de Bram Stoker sâo exemplos de filmes com cenas de banhos de sangue.



35. Anna Paquin como Sookie Stackhouse na primeira temporada de True Blood, após a morte de um vampiro que se liquefaz em sangue sobre ela.

O Sangue é o líquido real e simbólico que circula nas veias do mundo; é o campo no qual se inscreve, ainda hoje, em tempos de genética, as informações sobre quem somos, o que se esconde em nossos corpos, de onde viemos. O Sangue é o líquido noturno que transporta e irriga. Estamos condenados ao Sangue.

No primeiro volume da *História da Sexualidade*, Michel Foucault aponta que realizamos a transição de uma sociedade do sangue para uma sociedade do sexo. A sociedade, a comunidade, a vida é gerida a partir do controle populacional, higiene, nascimento, gêneros etc. O Vampiro é o monstro que não realiza essa transição; ele é a fantasia radical, a última fantasia do Tempo, o espectro de carne que assombra a Finitude, a substância com a qual a experiência contemporânea ocidental preenche as fissuras do Real.

Nas narrativas contemporâneas, não é mais um problema a perda da alma e do lado humano: esses jogos saem de cena. A diluição, por um lado, da Religião enquanto sólido sistema de crença e, por outro lado, a emergência da Ciência e da Medicina como campos substituintes, produz um vampiro que responde mais à medicina contemporânea do que à problemáticas religiosas. Se pensarmos de acordo com Agamben (2003) que o termo ‘religião’ tem como função religar o sujeito ao sagrado, podemos estabelecer que as ligações do vampiro com suas problemáticas fundadoras (ausência de reflexo porque não possui alma; repulsa aos símbolos do cristianismo etc.) são canceladas.

3.5.2 Por um dispositivo de sanguinidade

O sangue não circula apenas dentro do corpo, ele transborda, vaza, derrama-se simbolicamente através do imaginário. Sangue não é apenas ou meramente biológico, trata-se de um esquema biopolítico: o sangue determina, sob muitos aspectos, a presença, permanência e resistência do corpo, do sujeito e da espécie. O sangue é o símbolo, o fluído simultaneamente real e simbólico que carrega a vida e a morte.

O poder revelador do sangue – assim como o poder revelador da Noite – está intimamente e radicalmente ligado à mulher. O sangue é impuro, sujo, abjeto – mas é o campo essencial da mulher, como escreve Julia Kristeva em *Powers of Horror*:

> Mas o sangue, como elemento vital, também se refere às mulheres, a fecundidade e à promessa da fecundação. Torna-se, assim, um fascinante cruzamento semântico, o lugar propício para abjeção no qual *morte*, *feminilidade*, *assassinato* e *procriação*, *cessação da vida* e *vitalidade* convergem (KRISTEVA, p. 96, tradução nossa).

O sangue torna-se essa rede heterogênea que tudo sustenta, onde tudo se encontra: morte e feminilidade, assassinato e procriação, cessar da vida e vitalidade – essa costura de Kristeva resume o lugar da mulher e do sangue como um acoplamento indissociável.

Se o vampiro, durante séculos, foi o Soberano das Passagens, a mulher emerge, no final do século XX e início do XXI, como a Soberana do Sangue, ou seja, resgata, entre outras figuras, Lilith, desconstruindo a hegemonia masculina e operando o sangue enquanto uma tecnologia de transformação e libertação do corpo. Preciado escreve:

> Por um lado, com a redução e demonização das tecnologias do sexo, o corpo das mulheres se apresenta como puramente natural, e o poder dominante dos homens, transformado em técnicas de controle e posse, se exerce sobre o que seria a capacidade mais essencial das mulheres: a reprodução. Esta é descrita como uma capacidade natural do corpo das mulheres, a matéria crua sobre a qual será implantado o poder tecnológico. Nesse discurso, a mulher é a natureza e o homem é a tecnologia (PRECIADO, 2011, p. 141, tradução nossa).

Sendo assim, o Sangue assume a totalidade da natureza, contido em todo seu encanto no corpo da mulher, sobre o qual uma tecnologia masculinizante tenta agir. A vampira não reproduz através da utilização dessa tecnologia masculina e sim por contagio e contaminação,

como deseja Deleuze. As práticas vampíricas, novos e outros saberes sobre o corpo, são demonizados nesse sentido porque negam a função reprodutora do sexo e clamam o gozo. A vampira é mais potente e mais perigosa que o vampiro e que o homem porque agencia todo o simbólico da natureza e do sangue. De acordo com o poeta Rudyard Kipling (1897): For the female of the species is more deadly than the male.

É no nódulo sangue-sexo que o vampiro não realiza a transição foucaultiana do sangue ao sexo (ou seja, a famosa transição do clássico para o moderno); o vampiro converge os tempos, suporta as distintas temporalidades, incorpora (no sentido de inscrição no corpo) sangue e sexo.

É através do sangue que se dá a contaminação. É o sangue que carrega, que transporta, que transmite. O menor ferimento pode ser a porta para uma condenação eterna. Em *A História da Sexualidade volume I: a vontade de saber*, Michel Foucault aponta:

> Por muito tempo, o sangue constituiu um elemento importante nos mecanismos do poder, em suas manifestações e rituais. Para uma sociedade onde predominam os sistemas de aliança, a forma política do soberano, a diferenciação em ordens e castas, o valor das linhagens, para uma sociedade em que a fome, as epidemias e as violências tornam a morte iminente, o sangue constitui um dos valores essenciais; seu preço se deve, ao mesmo tempo, a seu papel instrumental (poder derramar o sangue), a seu funcionamento na ordem dos signos (ter um certo sangue, ser do mesmo sangue, dispor-se a arriscar seu próprio sangue), a sua precariedade (fácil de derramar, sujeito a extinção, demasiadamente pronto a se misturar, suscetível de se corromper rapidamente). Sociedade de sangue – ia dizer de "sangüinidade": honra da guerra e medo das fomes, triunfos da morte, soberano com gládio, verdugo e suplícios, o poder fala *através* do sangue; este é *uma realidade simbólica* (FOUCAULT, 2009, p. 160).

Em sequência, ele aponta sobre uma sociedade "de sexualidade", na qual o poder atua sobre o corpo, a proliferação da vida, saúde, etc. Passamos do Sangue ao Sexo. É a figura do vampiro que permanece como ponte entre esses dois sistemas, que permanece como híbrido, como lugar imaginário, investimento simbólico e afetivo sobre o qual o poder não atua diretamente.

Na entrevista sobre a história da sexualidade, publicada no Brasil no livro *Microfísica do poder*, Michel Foucault estabelece algo próximo a uma definição do conceito de dispositivo:

> Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os

> elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2008, p. 244).

Dispositivo de sanguinidade, ou seja, as dimensões simbólicas, históricas, afetivas, visíveis e discursivas do sangue no imaginário ocidental e na figura do vampiro.

O sangue é imagem. É a imagem mais profunda, mais radical do corpo; é por onde o desejo corre, é o líquido que entumece os membros, que o coração bombeia mais rápido quando estamos excitados; o sangue faz ver e faz dizer – evidencia, denuncia, expõe.

O sangue sintético de *True Blood* é o ponto nodal para a liberdade e visibilidade dos vampiros. Através desse mecanismo de permissividade, os vampiros foram capazes de assumir sua existência e tornam-se visíveis.

Mas há, na série uma inversão e subversão da tecnologia do sangue, que atravessa todas as temporadas. O sangue dos vampiros, quando ingerido por humanos, provoca efeitos alucinógenos que evocam os efeitos lisérgicos de drogas sintéticas, como LSD. Na série, o sangue vampírico enquanto droga é chamado de V – o uso é ilegal e criminoso, tanto para humanos quanto para vampiros.

Lafayette (interpretado por Nelsan Ellis), uma das personagens principais que incorpora diversas minorias – negro, bicha, traficante e prostituta – é um dos comerciantes de V. Ao ser capturado por vampiros por causa disso, ele diz em sua defesa: *I'm a survivor first, capitalist second and a whole bunch of shit after that.*

True Blood transforma o sangue em uma droga consumível, uma mercadoria ilícita que pode ser vendida. A máxima de Drácula "o sangue é a vida" adquire tintas mais intensas em sua atualização: o sangue contém a experiência, o sangue é a passagem, o interstício.

O efeito que o sangue enquanto droga provoca, entre outras sensações, é a experiência de desaceleração do tempo, ou melhor, uma outra forma de experimentar a temporalidade e o espaço, o afeto e o sexo; *True Blood* atualiza o sangue e suas metáforas em diversos sentidos: droga, vida, morte, sexo, contaminação...

No final da quinta temporada, exibida durante 2012, Bill Compton[152], o vampiro principal da narrativa, ingere o conteúdo de um frasco sagrado – supostamente, o sangue de Lilith, considerada a primeira vampira, na mitologia da série. Ao beber o conteúdo sagrado, seu corpo se liquefaz em uma poça abjeta de sangue; em seguida, vemos Bill ressurgir do sangue, transformado em uma entidade com poderes sobrenaturais, evocando Lilith; renascido do sangue e da morte, mais uma vez retornado.

Quase todas as personagens são maculadas por sangues: ingerem, bebem, sangram, são curadas, transformam-se...

No decorrer das sete temporadas, aprendemos que Sookie é uma espécie de híbrido entre fadas e humanos. Seu sangue, em oposição ao sangue escuro, noturno e 'condenado' dos vampiros, reabilita os vampiros a frequentarem o dia e a luz do sol – ou seja, mais uma dicotomia dia e noite, fadas *versus* vampiros, bem *versus* mal etc.

Assim como Cristo compartilha seu sangue – sua vida – com seus seguidores, no final da sexta temporada de *True Blood*, Bill se oferece aos vampiros confinados em uma prisão (que evoca os campos de concentração) para que eles bebam seu sangue – o sangue de Lilith – e sejam salvos da 'verdadeira morte' pelo Sol.

Nas duas ultimas temporadas, 2013 e 2014 – cientistas criam em laboratório um vírus, chamado HEP-V, uma variação do vírus da hepatite e do HIV. O vírus é produzido com o intuito de disseminar a raça dos vampiros.

Misturado ao *Tru Blood*, o sangue sintético, inicia-se o processo de uma epidemia em massa. O vírus age rapidamente, provocando a deterioração e subsequente explosão do corpo; a contaminação ocorre, também, através da ingestão de sangue contaminado, ou seja, através de mordidas e relações sexuais.

A solução, nesse caso, é uma mulher que ingeriu o antídoto – a cura; seu sangue é coletado e reproduzido em laboratório, tornando a cura algo viável e acessível. Em *True Blood* tudo atravessa o corpo em excesso: sangue, sexualidade, morte e vida convergem na fantasia e realidade radical que é o corpo humano e suas imagens, metáforas e representações. Aos invés da homogeneização da alteridade, *True Blood* sublinha e reafirma todas as diferenças. A violência estética, com banhos de sangue e cenas *soft porn* de sexo, reflete uma

[152] William "Bill" Compton é o "*dark, tall stranger*"; soldado durante a Guerra de Sessessão; em 1865 Bill é transformado – "I was made a vampire" é a expressão que ele usa; por Esqueci o Nome Dela, e tem quase duzentos anos – mais ou menos a mesma idade de Edward. Acometido por uma melancolia narcísica, Bill engendra a dialética da mordida, se quisermos – o drama desse vampiro não é se alimentar de sangue humano, e sim transformar – amaldiçoar – outros.

experiência contemporânea marcada, como já vimos, pela lógica do excesso. O exagero torna-se uma estratégia da narrativa para deslocar e chocar o espectador.

A narrativa de *True Blood* é marcada por conflitos políticos e religiosos que espelham os conflitos das minorias, principalmente da comunidade LGBT.

Se estamos, como analisamos durante esse capítulo, em uma época de constante aceleração, alienação e desaparecimento, é sintomático que o sangue apareça como líquido encantado cuja propriedade mágica é exatamente o desacelerar.

Os vampiros foram associados à subcultura homossexual nas décadas de 80 e 90. São monstros, essencialmente, do tempo e sua maior ameaça é à ilusão de uma perpétua continuidade delirante. O vampiro é, nesse sentido, o corpo que rompe com a velocidade. Fora da temporalidade, ele é o intervalo, a quebra. Sua associação à subculturas esta intimamente ligada, também, à suspensão que, como escrevia Foucault, os homossexuais realizam na temporalidade heteronormativa, ou seja, a não inscrição em um projeto pré-estabelecido de vida sexual: casamento, reprodução, morte.

Ou seja, é pertinente que o sangue apareça também como resistência ao projeto de desaparecimento e domesticação. Mas o cenário final não é tão promissor.

3.5.3 De Volta aos Caixões ou A Máquina de Matar Vampiros: heteronormatividade e monstruosidade no final de *True Blood.*

> Bill: I have spent my entire life as a vampire apologizing, believing I was inherently wrong somehow, living in fear. Fear that God had foresaken me, that I was damned, but Lilith grants us freedom from fear.

> "You think that it's not magic that keeps you alive? Just 'cause you understand the mechanics of how something works, doesn't make it any less of a miracle. Which is just another word for magic. We're all kept alive by magic, Sookie. My magic's just a little different from yours, that's all."[153]

O final de *True Blood*, exibido dia 24 de Agosto de 2014, é sintoma do que acontece na experiência ocidental: o retorno galopante de um conservadorismo recalcado. Bill, o vampiro principal da série, contaminado por um vírus criado em laboratório para matar vampiros (qualquer semelhança não é mera coincidência), escolhe morrer. Mesmo existindo

[153] Bill Compton, na primeira temporada de *True Blood*, exibida em 2008.

uma cura, ele decide morrer e não há, por trás disso, nenhuma ideologia política. Bill opta pela morte para que Sookie, seu par romântico durante as sete temporadas, possa ter uma vida normal.

Entramos em um perigoso terreno, pantanoso e profundo, do que é uma "vida normal". De acordo com o discurso de Bill Compton, um soldado da Guerra de Secessão, o normal é casar, ter filhos, construir uma família, ter netos, bisnetos e morrer.

É, mais uma vez, sintomático que esse discurso conservador e míope tenha saído da boca do vampiro. Sookie, por outro lado, aposta que é possível produzir outros modelos de experiência, uma produção de diferença, se quisermos.

Mas é o monstro quem faz o sacrifício e abdica da sua singularidade. Ele, então, retorna para o caixão. Porque a monstruosidade, por mais libertária/libertadora que seja, ainda é monstruosa.

O ápice do último episódio acontece durante uma enevoada noite, no cemitério da pequena cidade de Bons Temps. Bill está no caixão e pede que Sookie o mate. Durante as sete temporadas aprendemos que Sookie é, também, uma criatura sobrenatural, espécie de fada que possui, entre outros talentos, lançar luz das mãos. Essa luz/energia é o que a torna especial, singular, diferente. Uma vez que ela use todo o seu potencial, "gastar o seu poder", torna-se uma pessoa normal. Bill, então, sugere que Sookie o mate utilizando toda a sua luz e isso seria a realização do que ela sempre sonhou: ser normal. Na verdade, seria a solução e erradicação das polarizações da série.

Nos momentos finais, Sookie entende que não pode deixar de ser o que é; seu discurso é simples e direto: isso faz parte de mim, é o que eu sou. Bill, no entanto, ainda deseja morrer...

Sookie aceita, então, a tarefa de matar Bill – mas sem abrir da sua identidade. Ela diz:

> Quando eu te perguntei, essa manhã, se você tinha noção do que você estava me pedindo para abrir mão... Eu acho que eu mesma não havia compreendido a gravidade do pedido. Isso é quem eu sou. É parte da minha verdade, assim como Jason é meu irmão e meus pais são meus pais. É parte de mim, eu goste ou não. E você, Bill, você também é parte de mim. E sempre será. Mas não posso fazer isso por você. Me desculpe (BALL, 2014, tradução nossa).[154]

[154] No original: When I asked you this morning if you realize what it was you were asking me to give up… I don't think I understood the gravity of it myself. This is who I am. It's part of my truth, just like Jason's my brother and my parents are my parents. They're a part of me whether I like it or not. And you, Bill you're a part of me, too. And you always will be. But I can't do this for you. I'm sorry.

Ao invés de abrir mão da sua singularidade, da sua diferença, Sookie realiza a tarefa da velha maneira: fabrica uma estaca a partir de uma pá, entra na cova e, ajoelhando-se sobre Bill, posiciona a estaca sobre o coração do vampiro. Sookie pergunta se ele tem certeza e Bill responde: sim. Juntos, à quatro mãos, enterram a estaca no coração de Bill Compton, que explode em sangue.



36. Sookie mata Bill e, encharcada no sangue do amante vampiro, chora dentro do caixão.

Sookie chora.

Fecha o caixão.

Sai da cova, joga três punhados de terra sobre o caixão de Bill e sai do cemitério de Bons Temps.



37. Sookie deixa o cemitério da pequena cidade.

O episódio poderia ter terminado aí. Mas a insistência em um fechamento, o vício de final feliz nos moldes das piores narrativas, exige uma cena final: um jantar com todos os que sobreviveram, felizes, com filhos, esposas, maridos, Sookie grávida fazendo o papel de anfitriã/matriarca, servindo às pessoas – de certa maneira, realizando assim a continuidade do seu trabalho de garçonete.

Sookie realiza, também, o discurso premonitório e normativo de Bill: ser feliz é ter uma vida "normal", casar, ter filhos, constituir família. A ousadia de *True Blood* é capturada por uma normatividade vazia. A sensação é de que, ao invés de uma jornada, a série desenha uma estranha elipse: estamos, mais uma vez, no início, mas, dessa vez, com as diferenças erradicadas. A aceitação dos vampiros se dá através de uma lógica capitalista, heteronormativa. O que está em operação é o que Beatriz Preciado chama de uma "tecnologia social heteronormativa", que vem a ser

> [ ] esse conjunto de instituições, tanto linguísticas como médicas ou domésticas que produzem constantemente corpos-homens e corpos-mulheres [...] e pode ser caracterizado como uma máquina de produção ontológica que funciona mediante a invocação performativa do sujeito como corpo sexuado (PRECIADO, 2011, p. 23, tradução nossa).

Na grande mesa de jantar, no jardim iluminado por lúdicas lanternas de papel penduradas em árvores, todos estão casados: Sookie com um par que quase não aparece; Jason casado com a ex-namorada do melhor amigo; Lafayette, a transgressora bicha negra,

casado com um vampiro branco; Arlene casada com outro vampiro; Jessica e Royt reunidos, casados a partir de uma cerimônia que, aos invés de inventiva, copia os moldes de um tradicional casamento religioso e ritualístico: até o vestido branco está presente. A imagem da Noiva Vampira, potente e desorganizadora, esmagada por uma máquina de apagar diferenças.

Eric e Pam, os vampiros que escapam à essa terrível máquina, terminam ricos por causa do *New Blood*, um novo sangue-antídoto que combate o vírus *Hepatitis V*. Mas terminam confinados ao claustrofóbico espaço da boate *Fangtasia*, mesmo lugar onde se encontravam na primeira temporada. Em *Fangtasia*, espaço limitado e marcado, noturno e específico, os vampiros podem ser vampiros; podem exercer sua natureza protegidos/escondidos pelas paredes de concreto que impedem ao mundo ver o que se passa ali dentro.

A sensação é de contração.

Ao invés do final abrir para as possibilidades de novas experiências (sejam estética, éticas, de gênero, práticas sexuais, outros modelos de relações), fecha nos moldes cristalizados e repetitivos de uma sociedade que, de acordo com Gilles Deleuze, só alcança a diferença através da repetição.

Mas qual foi essa diferença?

Percebo a diferença em dois sentidos: uma aceitação baseada na heteronormatividade das relações (tudo bem ser "*fang*", "*fag*", desde que seja casado, comportado, limpo, higienizado, familiar) e a migração do discurso conservador para as bocas antes transgressoras. Cito Michel Foucault no primeiro capítulo de *A História da Sexualidade, volume I*:

> Um rápido crepúsculo se teria erguido à luz meridiana, até as monótonas noites da burguesia vitoriana. A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca (FOUCAULT, 1999, p. 52).

Buffy, A Caça-Vampiros, série de vampiros que também teve 7 temporadas e foi ao ar de 1997 até 2004, apresenta uma ex-*cheerleader* que se torna uma *slayer*. Buffy também mata seu grande amor e, da mesma forma que Sookie, carrega em seu corpo a marca da anormalidade. A diferença, no caso de Buffy, é que ela e seus amigos não se encaixam na sociedade e acabam criando seu próprio microcosmo, experimentando novas formas de

afeto/sexualidade: a heroína trágica, a bruxa lésbica, o humano fracassado, uma demônio sarcástica, um vampiro em conflito e segue... *Buffy*, sob muitos aspectos, não pede desculpas.

O final de *True Blood* é um imenso perdão, um agradecimento barato à uma aceitação pequena – mas é, também, um terrível reflexo do crepúsculo que se aproxima. Observamos intensas ondas de moralismo e conservadorismo surgindo nos horizontes. Seriam respostas às novas e fulgurantes visibilidades que explodem por todos os lados? Os vampiros, em *True Blood*, perderam e voltaram para os caixões.

3.6 Deixe Ela Entrar

A câmera desliza elegantemente através de cenários frios. As cores frias declinam para o verde, azul, cinza e branco, com baixa saturação. O lirismo silencioso do filme do diretor aponta para um outro vampiro, uma outra forma de ser vampiro, talvez mais alinhada ao animalismo de Preciado.

Eli é um vampiro preso no corpo mutilado de um menino de 12 anos. A aparência ambígua é um amalgama de gêneros que não aceita uma definição – é uma criatura que vive de sangue e transita entre o masculino e o feminino, descartando a fixidez.



38. Oskar e Eli se conhecem no pátio do conjunto habitacional onde vivem, durante uma branca e fria noite de inverno. O menino pergunta ao vampiro sua idade. Eli responde que tem doze anos... mais ou menos.

No filme de Tomas Alfredson, o vampiro é a fantasia que vem em auxílio do Real. De acordo com Zizek (2008), o que precede a fantasia não é a realidade e sim um buraco no Real.

A chegada de Eli no subúrbio de Stockholm desorganiza, na verdade, as estruturas cristalizadas de uma maneira que apenas os lentos movimentos do gelo permitem.

Eli é uma violência sanguínea, fria – mas é o afeto caloroso e humano; ele consegue enxergar o que os outros (os adultos, o pai, a mãe, a polícia, os professores) são incapazes de ver.

Seu tempo é outro: esquece como sentir frio; seu cheiro é estranho; sua fome é abissal – Eli é um abismo, é o espelho de Oskar, o garoto de 12, vítima de *bullying* na escola.

Os pais e os professores são figuras fantasmáticas, quase ausentes, cumprindo papéis circunstanciais aos quais os afetos não aderem.

Eli, para Oskar, é Real, é Sexo; é o equilíbrio em um mundo de desorganizações cruéis.

Como sobreviver ao congelamento do mito, na cristalização de uma sociedade cega?

Eli utiliza um dos monstros humanos contemporâneos como ferramenta para a fraqueza do seu corpo infantil: aprisionado em um corpo de 12 anos há muito tempo, Eli precisa, para sobreviver, da figura de um adulto. No filme, a figura do pedófilo é diluída, transformada em uma estranha figura paterna que caça para Eli e, diante de uma estranha incapacidade ou inabilidade para cometer assassinatos, se mata. A figura do pedófilo emerge, assim, como algo sobre o qual não se fala; a realização dessa relação só é possível porque Eli não é uma criança – o corpo corresponde ao corpo infantil, mas, enquanto vampiro, possui o acúmulo do tempo, sabedoria e experiência de adulto. A relação de pedofilia é sutilmente assinalada quando o velho caçador, enciumado, pede que Eli não se encontre com Oskar.

Na economia sanguínea de *Deixe Ela Entrar* não há dispêndio nem contenção. O sangue jorra na medida certa, quando necessário, deixando os vestígios da sua presença: no canto da boca, na camisa, na neve, sempre maculando o branco, denunciando que por trás de toda superfície lisa e opaca pulsam desejos vermelhos e vorazes.

Ao discutir com Oskar sobre sua condição, o menino retrai diante do fato de Eli já ter matado pessoas; o vampiro repara a situação dizendo que se Oskar pudesse, também mataria, por vingança. E então o vampiro conclui e diz que mata porque precisa. Nesse momento, estabelece a diferença crucial entre a necessidade e a crueldade; a primeira vez que Eli vê Oskar, o menino está esfaqueando uma árvore, repetindo como um mantra "*squeal like a pig*"; um grupo de meninos do colégio humilham Oskar com esse simbolismo, o chamando de porco.[155]

[155] O porco é um animal que evoca asco, escatologia e inferioridade, assim como uma ligação primitiva com a terra. Em *Carrie*, é o banho de sangue de porco que detona os poderes da adolescente; em Benny's Video (Michel Haneke, 1992), por exemplo, o menino mata a menina com uma arma específica para matar porcos; em *True Blood*, a garçonete Daphne, durante a segunda temporada, se transforma em um porco; Somerset Maugham faz Sadie Thompson gritar com escárnio: "You men! You filthy dirty pigs! You're all the same, all of you! Pigs! Pigs!"
Brian de Palma já havia apontado, em *Carrie*, sobre as intensidades afetivas simbólicas produzidas pelo *bullying*: no final da década de 70, após levar um banho de sangue de porco na frente de todo o colégio, Carrie explode, matando alunos, amigos, professores e, por fim, a própria mãe.

Deixe Ela Entrar faz parte de um projeto que nos denuncia como os monstros: nossas ações, gestos, performances, atitudes, desejos, repressões, egoísmos... todo o nosso quadro psíquico é mais monstruoso que nossas fabricações ficcionais.

Nossa tão celebrada humanidade é capaz do Mal inimaginável.

3.6.1 Passagens e deslocamentos

O título do filme alude ao folclore de que o vampiro precisa ser convidado para entrar na casa – para atravessar um limiar. Esse convite estabelece uma relação de permissividade, confiança e intimidade. É permitindo que o Outro entre que as relações e as revelações tornam-se possíveis. O convite para entrar na casa, o permitir que o Outro entre na esfera do privado, oferecer a intimidade é transgredir espaços, é contaminar o privado pelo público, pelo Outro.

Eli explica para Oskar que ele precisa convidá-lo para entrar. Oskar pergunta o que acontece caso ele não convide. Desafiando o vampiro, o menino faz com que ele atravesse o limiar da porta sem o convite verbalizado, explícito. Sangue começa a brotar da cabeça, dos ouvidos, dos olhos do vampiro.



39. Ao entrar sem ser convidado, ao atravessar o limiar sem os devidos cuidados mágico, como apontado por Simmel, o vampiro começa a sangrar por diversos orifícios, como se fosse se liquefazer em sangue.



40. Em seguida, Oskar faz o convite, permitindo assim a presença de Eli na casa, curando o atravessamento profano.

Oskar pergunta: quem é você?, e Eli responde: eu sou como você.

Eli coleciona objetos, pequenos objetos do passado, dos corpos das vítimas, pequenos furtos materiais que emprestam afeto ao crime necessário para a sobrevivência.

Deixe ela entrar atualiza e reabre a metáfora das passagens. Encerrada em *Buffy*, as passagens estariam fechadas e as transições, trocas, fantasmagorias, monstruosidades... todo um universo simbólico estaria cancelado e interdito – daí o surgimento de *Crepúsculo* e outros vampiros e monstros esvaziados.

Ao fazer com que o vampiro atravesse o umbral, batizado em sangue profano, *Deixe ela entrar* denuncia que ainda há mercadorias monstruosas que não podem e não devem ser consumidas; produtos, corpos, fluídos que devem ser administrados com cuidado, rituais e magia; Alfredson, na contramão do capitalismo enquanto um sistema vampírico, inverte o jogo e anuncia que a imagem do vampiro ainda é monstruosa e dotada de um poder de sedução específico – sua monstruosidade é o reflexo da nossa humanidade distorcida. As passagens de ferro, aço e vidro, as travessias assombradas agora residem em nossos corpos – nós, nossos corpos e nossa humanidade constituem os detritos e resíduos obsoletos da História; acumulamos poeira e sangue.

Considerações Finais: apenas os amantes sobrevivem.

> *What a piece of work is a man! How noble in reason, how infinite in faculty! In form and moving how express and admirable! In action how like an Angel! in apprehension how like a god! The beauty of the world! The paragon of animals! And yet to me, what is this quintessence of dust? Man delights not me; no, nor Woman neither; though by your smiling you seem to say so.*
> *Shakespeare, Hamlet*

> *Adam: It's those zombies and they way they treat the world.*
> *Jim Jarmusch, Only Lovers Left Alive, 2014*

Os objetos, os detritos, os restos, as coisas descartadas e abandonadas, os recortes de jornais guardados, as fotografias envelhecidas e os cartões postais, as cartas esquecidas, não enviadas, não lidas, os brinquedos quebrados... todo o grande 'não', a parte amarelada, envelhecida, feia; a superfície que perdeu o brilho, o espelho manchado e corroído, os aparelhos de telefone, os televisores, VHS, impressoras matriciais, celulares e roupas... tudo o que permanece depois que o corpo desaparece – e o corpo, como o concebemos, como o campo no qual toda a experiência se inscreve e da qual todas as fantasias partem, desaparece sempre. O corpo é um eterno estado de desaparecimento.

Fabricamos, no decorrer da História, toda sorte de estruturas que insistem em permanência – de túmulos monumentais aos prédios cujo objetivo é "tocar o céu" – e não seriam esses prédios, também, imensos túmulos pós-modernos de vidro, concreto, aço, que guardarão fantasmas em algum futuro não tão distante...?

Fabricamos espaços para os vivos como se estivéssemos mortos – tudo guarda, protege, esconde, isola, separa, afasta, limita, marca, distancia. A organicidade do nosso corpo, por mais que desejemos e escrevamos extensos tratados sobre formas orgânicas, materiais orgânicos, espaços integrados... a organicidade, muitas vezes abjeta e escatológica, do nosso corpo não se adere ao inorgânico que fabricamos – até o momento – e tentamos, insistimos, persistimos.

Órgãos artificiais.

Chips que corrigem defeitos orgânicos.

Próteses que respondem aos estímulos do cérebro, cancelando a fantasmagoria dos membros decepados – ciborgues. Somos definidos pelo que nos falta.

No recente filme do diretor Jim Jarmusch, *Only Lovers Left Alive* (2014), os vampiros centenários Eve e Adam (Tilda Swinton e Tom Hiddleston) referem-se aos humanos como "zumbis". No início do filme, através de uma ligação que expõe o terrível uso que fazemos das tecnologias e como subaproveitamos os recursos, partindo sempre para o mais novo, o mais atual, compactuando com a lógica não apenas do "imediatamente descartável" como também com a ideologia capitalista da manutenção de um estado perpétuo de necessidade do novo, Eve pergunta para Adam porque ele está triste. O vampiro responde: It's those zombies and they way they treat the world.

Adam é uma espécie de herdeiro do decadentismo romântico – Byron e Shelley são citados no filmes como "más companhias" ou "más influências". A destruição, a decadência, a inevitabilidade do fim apontam apenas para, na visão otimista de Eve, um recomeço.

Adam e Eve são resistências porque, exatamente como quer Agamben, são tão radicalmente contemporâneos que conseguem escapar do tempo; ao mesmo tempo, possuem o terrível 'olhar da História', o olhar do anjo benjaminiano – a imortalidade permite isso (e onde estaria a imortalidade se não em todos os objetos deixados para trás?). Esse distanciamento e proximidade simultâneos resultam na afirmação e na recusa, no peso e na leveza, na vida e na morte: a síntese da existência do vampiro.

Eve realiza uma espécie de profecia em relação a Detroit e ao aquecimento global: *but this place will rise again. There's water here. And while the cities in the south are burning... this place will bloom.*

Umas das "coisas" que Jarmusch indica em seu filme é sobre a repetitividade do tempo – mas qual seria essa repetitividade agora? A repetitividade sonora do vinil, da agulha que lê o disco e devolve música...

O que estamos repetindo, quais ciclos, quais elipses? E ainda – quem, no início de um novo século, são os monstros?

O final do século XIX e início do século XX, como vimos, produziram monstros fabulosos, perversos e ardilosos, nos quais o imaginário fez convergir as ansiedades e angústias que se arrastavam, decrépitas e farrapentas, pelo século XIX – sexualidade, estrangeiros, invasões, o Outro, o lado perverso de nós mesmos, como quer Elisabeth Roudinesco; a ciência como monstruosidade, o capitalismo como monstro... enfim, o século XIX depositou em seus monstros toda a sorte de espectros que perambulavam pelas ruas de Londres, Paris e Berlin. No Estados Unidos, em Baltimore, um único autor conseguiu, em um curto espasmo de vida, dar conta dos medos que fervilhavam por debaixo de uma terra manchada de sangue e atordoada por fantasmas: Edgar Allan Poe remove, cirurgicamente, esses medos não das entranhas da terra e sim do recônditos da alma humana.

Eve usa um *iPhone* enquanto Adam atende a ligação em uma miscelânea tecnológica montada a partir de detritos – Adam é Walter Benjamin em sua coleção do lixo histórico. E tal qual o lirismo do lixo benjaminiano se deposita, como o pó, nos interstícios das estruturas e dos objetos, o lirismo do "lixo" de Adam se estende através das composições quase místicas e míticas das músicas, no arranhar das cordas das guitarras de tempos passados, nos deslizar cíclico da agulha através dos sulcos dos vinis; o tempo de Adam está na música; o tempo de Eve está nas páginas amareladas dos livros que se acumulam em pilhas no apartamento em Tangier.

Tudo acumula poeira.

Uma das lições dos vampiros de Jarmusch é que, em uma inversão sintomática da Literatura Gótica do século XIX, nós somos os monstros.

Esse tom já pode ser sentido – se é um tom alarmista do século XXI – em outras narrativas que buscam, na dialética dos monstros, estabelecer uma problemática de em qual corpo, hoje, se deposita a monstruosidade. '*The Walking Dead*', a ficção seriada do canal AMC sobre a sobrevivência de um grupo de pessoas em um mundo pós-apocalíptico, infestado por zumbis, opera nessa direção. Em alguns diálogos da quarta temporada identificamos a dialética monstros/humanos: os humanos se identificam como monstros mais perigosos que os zumbis, enquanto os walking-deads tornam-se, cada vez mais, um cenário de fundo...

Irremediavelmente, nós somos os montros.

Desde *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960) é possível perceber a dialética dicotômica entre monstros humanos e inumanos. A perda da humanidade pressupõe a instalação de uma inumanidade monstruosa? Se o zumbi é o cancelamento absoluto de tudo aquilo que nos torna humanos – em última instância, a remoção do limite físico e ideológico de não comer/ingerir carne humana – são os últimos e limítrofes monstros?

Enquanto o vampiro, o monstro de Mary Shelley, Dorian Gray, Mr. Hyde, fantasmas, lobisomens e múmias constituem um "outro lado", um reflexo, uma imagem subvertida e pervertida de nós mesmos, o zumbi é exatamente o cancelamento radical e total, a aniquilação que destrói qualquer vestígio do que consideramos humano, demasiadamente humano – mas nem esse excesso sintomático o zumbi suporta; o zumbi, no século XXI, é o deserto árido que nos força a enfrentar o nosso pior, a intimidade selvagem armazenada no âmago da nossa História.

E por que, nesse final, estou falando de zumbis?

Franco Moretti escreve, em *A Dialética do Medo*, que, salvo raras exceções, o vampiro e o monstro de Mary Shelley não aparecem juntos, pois a catástrofe seria intensa e trágica demais. Reformulo essa consideração para o século XXI: o vampiro e o zumbi não explodem no mesmo evento cataclísmico, apocalíptico, exatamente porque a fissura (simbólica) seria irreparável.

No século XXI, os zumbis não aparecem para reparar ou restaurar uma sociedade fragmentada – politica e economicamente divida – mas sim para aniquilar completamente o que ainda permanece de humano, uma vez que não há humanidade possível.

Os vampiros de Jarmusch – assim como Eli, em *Deixa Ela Entrar* – aparecem não para cingir e corrigir a tessitura da História: eles são o Tempo e não realizam emendas na costura: deixam rasgar, puir, desfazer... A História não aceita reparos.

Adam e Eve sobrevivem aos zumbis-humanos (nós e nossa terrível capacidade de contaminar e destruir tudo) e, sobrevivendo, aguardam o fim e o início de mais um ciclo...

Referências bibliográficas

ABBOTT, Stacey. **Celluloid vampires:** life after death in the modern world. Texas: University of Texas Press, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Lisboa: Relógio D'água, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **O aberto:** o homem e o animal. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRIOPOULOS, Stefan. **Aparições espectrais**: o idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

ANDRIOPOULOS, Stefan. **Possuídos:** crimes hipnóticos, ficção corporativa e a invenção do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

ANDRIOPOULOS, Stefan. **The invisible hand**: supernatural agency in political economy and the gothic novel. ELH, n. 3, p. 739-758. 1999.

ARGEL, M.; NETO, Humberto N. (Org). **O vampiro antes de Drácula**. São Paulo: Aleph, 2008.

AUERBACH, Nina. **Our vampires, ourselves**. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

AUERBACH, Nina.; SKAL, David J. (ed.). **Dracula:** authoritative text, backgrounds, reviews and reactions, dramatic and film variations, criticism. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1997.

BARTHES, Roland. **Mitologias.** Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Lisboa: Edições Antígona, 1988.

BATAILLE, Georges. **Visions of excess**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. As metamorfoses do vampiro. Disponível em: < http://www.ligia.tomarchio.nom.br/poetas_baudelaire.htm >. Acesso em: 15 jan. 2013.

BAUDELAIRE, Charles. On photography. Disponível em: < http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art109/readings/11%20baudelaire%20photography.htm > Acesso em: 06 out. 2013.

BAUDRILLARD, Jean. **A ilusão vital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal**: ensaio sobre fenômenos extremos. Campinas, SP: Papirus, 1990.

BEJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única:** infância berlinense. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única:** obras escolhidas v. 2**.** São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. **The arcades project**. Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.

BENJAMIN, Walter. **The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media**. Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.

BORGES, Jorge Luis. **El libro de los seres imaginarios**. Madrid: Biblioteca de Autor, 2005.

BOTTING, Fred. **Gothic**. Nova Iorque: Routledge, 1996.

BROOKE-ROSE, Christine. **A rhetoric of the unreal**: studies in narrative and structure, especially of the fantastic. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2010.

BUCK-MORSS, Susan. **A tela do cinema como prótese de percepção**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.

BUCK-MORSS, Susan. **The dialectics of seeing**: Walter Benjamin and the Arcades project. Londres: The MIT Press, 1991.

CAPISTRANO, Tadeu (Org.). **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CARROLL, Noël. **The philosophy of horror ot the paradoxes of the heart**. New York: Routledge, 1990.

CARTWRIGHT, Lisa. **Screening the body:** tracing medicine's visual culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

CARUTH, Cathy. **Unclaimed experience:** trauma, narrative, and history. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.

CLOVER, Carol J. **Men, women and chain saws:** gender in the modern horror film. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

COHEN, Margaret. **Walter Benjamin's Phantasmagoria**. New German Critique, n. 48, p. 87-107. 1989.

CORBIN, A.; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, G. (Org.). **História do corpo**: as mutações do olhar: o século XX. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

COSTA, Bruno (Org.). **Contos clássicos de vampiros**. São Paulo: Hedra, 2010.

CRARY, Jonathan. **24/7 – Capitalismo tardio e o s fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CRARY, Jonathan. **Suspensions of perception:** attention, spectacle, and modern culture. Massachusetts: MIT Press, 1999.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **O mistério de Ariana**. Lisboa: Vega, 2005.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300 – 1800**: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DURAND, Kevin K. (Ed.). **Buffy meets the academy**: essays on the episodes and scripts as texts. North Carolina: McFarland & Company, 2009.

ECO, Umberto. (Org.). **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FELINTO, Erick. **He had no reflection**: vampirismo, percepção e as imagens ténicas. Alceu, v. 10, n. 20, p. 137-147.

FOSTER, Hal (Ed.). **The anti-aesthetic**: essays on postmodern culture. Washington: Bay Press, 1983.

FOSTER, Hal. **Compulsive Beauty**. Londres: The MIT Press, 1993.

FOSTER, Hal. **The return of the real**: the avant-garde at the end of the century. Londres: The MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. Lisboa: Edições 70, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos v. III. Estética:** literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel**. História da sexualidade I:** a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Edicões Graal, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais:** curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil**: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAIMAN, Neil. **Fragile things**: short fictions and wonders. New York: Harper Perennial, 2006.

GIL, José. **Metamorfoses de um corpo**. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1997.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2006.

GINZBURG, Carlo. **História noturna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GLOVER, David. **Vampires, mummies, and liberals:** Bram Stoker and the politics of popular fiction. North Carolina: Duke University Press, 1996.

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

GRANT, Barry K. (ed.) **The dread of difference:** gender and the horror film. Texas: University of Texas Press, 2006.

HALBERSTAM, Judith. **Skin shows:** gothic horror and the technology of monsters. North Carolina: Duke University Press, 1995.

HANSEN, Miriam Bratu. **Cinema and Experience**: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Los Angeles: University of California Press, 2012.

HARRIS, Charlaine. **Dead until dark**. Nova Iorque: Penguin Group, 2001.

HUGHES, W.; SMITH, A. (Ed.). **Queering the gothic**. Manchester: Manchester University Press, 200.

JAMES, Henry. **The turn of the screw**. Nova Iorque: Penguin Books, 1994.

KELVLES, Bettyann Holtzmann. **Naked to the bone:** medical imaging in the twentieth century. New Jersey: Basic Books, 1998.

KING, Stephen. **Salem's Lot**. Nova Iorque: Pocket Books, 1999.

KITTLER, Friedrich A. **Literature, media, information systems:** essays. New York: Routledge, 2012.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KRACAUER, Siegfried. **The salaried masses**: duty and distraction in Weimar Germany. Londres: Verso, 1998.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**. New York: Columbia University Press, 1982.

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror**: poesias: cartas: obra completa. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LE FANU, J. Sheridan. **In a glass darkly**. Londres: Wordsworth Editions, 2008.

LECOUTEX, Claude. **História dos vampiros:** autópsia de um mito. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

LINDQVIST, John A. **Let the right one int**. Nova Iorque: Thomas Dunne Books, 2005, 472 p.

MCLUHAN, Marshal. FIORE, Quentin. **The medium is the massage**. Nova Iorque: Bantam Books, 1967.

MEYER, Stephenie. **Twilight**. Londres: Atom, 2006.

MIRANDA, José A. Bragança de. **Corpo e imagem**. Lisboa: Vega, 2008.

MITCHELL, W. J. T. **What do pictures want?:** the lives and loves of images. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

MORETTI, Franco. **The dialectics of fear.** New Left Review, número 136, 1982.

OTTE, G.; SEDLMAYER, S.; CORNELSEN, E. (Org.). **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

PAGLIA, Camille. **Sexual personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson**. Nova Iorque: Vintage Books, 1991.

POE, Edgar A. **The complete tales and poems of Edgar Allan Poe**. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2006.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrasexual**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.

PRECIADO, Beatriz. **Saberes_vampiros@War Donna Haraway y las epistemologías cyborg y decoloniales**. Disponível em: <http://revistavozal.com/vozal/index.php/saberes-vampiros-war-donna-haraway-y-las-epistemologias-cyborg-y-decoloniales> Acesso em 13 jun. 2013.

RICE, Anne. **Entrevista com o vampiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ROMANDINI, Fabián L. **A comunidade dos espectros**: I. Antropotecnia. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

ROMANDINI, Fabián L. **H. P. Lovecraft:** a disjunção no Ser. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

ROMANDINI, Fabián L. **Para além do princípio antrópico**: por uma filosofia do Outside. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

SARLO, Beatriz. **Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

SCHIVELBUSH, Wolfgang. **Disenchanted night**. California: University of California Press, 1995.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível:** o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SCONCE, Jeffrey. **Haunted media:** electronic presence from telegraphy to television. North Carolina: Duke University Press, 2000.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Between men**: english literature and male homosocial desire. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.

SERRES, Michel. **The parasite**. Londres: The Johns Hopkins University Press, 1982.

SIMMEL, Georg. **A ponte a porta**. Política e trabalho, Paraíba, n. 12, p. 10-14, set. 1996. Disponível em: < http://www.oocities.org/collegepark/library/8429/12-simmel-1.html >. Acesso em: 12 nov. 2014.

SIMMEL, Georg. **The metropolis and mental life**. Disponível em: < http://www.esperdy.net/wp-content/uploads/2009/09/Simmel_21.pdf > Acesso em: 14 ago. 2013.

SINGER, Ben. **Melodrama and modernity**: early sensational cinema and its contexts. New York: Columbia University Press, 2001.

SKAL, David J. **The monster show:** a cultural history of horror. Nova Iorque: Faber and Faber, 2001.

SONTAG, Susan. **Against interpretation, and other essays**. Nova Iorque: Picador, 1990.

STOTT, Andrew McConnel. **The poet, the physician and the birth of the modern vampire**. Disponível em: <http://publicdomainreview.org/2014/10/16/the-poet-the-physician-and-the-birth-of-the-modern-vampire/>. Acesso em: 15 dez. 2014.

STRIEBER, Whitley. **The hunger**. New York: Pocket Books, 2001.

SUGG, Richard. **Mummies, cannibals and vampires**: the history of corpse medicine from the renaissance to the victorians. New York: Rutledge, 2011.

THACKER, Eugene. **In the dust of this planet**. Winchester: Zero Books, 2011.

TROW, M. J. **A brief history of vampires**. Philadelphia: Running Press Book Publishers, 2010.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Vega, 1999.

VIRILIO, P.; LOTRINGER, S. **Crepuscular dawn**. New York: Semiotext(e), 2002.

VIRILIO, Paul. **The aesthetics of disappearance**. New York: Semiotext(e), 2009.

ZIZEK, Slavoj. **Enjoy your sympton!:** Jacques Lacan in Hollywood and out. Nova Iorque: Routledge classics, 2008.

ZIZEK, Slavoj. **For they know not what they do**: enjoyment as a political fator. Londres: Verso, 2008.

ZIZEK, Slavoj. **The plague of fantasies**. Londres: Verso, 2008.

ZIZEK, Slavoj. **Welcome to the desert of the real**. Londres: Verso, 2002.

Imagens em movimento

LE MANOIR du diable. Direção: Georges Méliès. Produção: Georges Méliès. França: Star Film Company, c1896.

NOSFERATU. Direção: F. W. Murnau. Produção: Enrico Dieckmann, Albin Grau. Weimar republic: Film Arts Guild, 1922. 1 DVD.

METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Alemanha: UFA, 1927. 1 DVD.

DRACULA. Direção: Tod Browning. Produção: Tod Browning, Carl Laemmle, Jr. Estados Unidos: Universal Pictures, 1931. 1 DVD.

FREAKS. Direção: Tod Browning. Produção: Tod Browning. Estados Unidos: MGM, 1932. 1 DVD.

A NOIVA de Frankenstein. Direção: James Whale. Produção: Carl Laemmle, Jr. Estados Unidos: Universal Pictures, 1935.

THE FEARLESS vampire killers. Direção: Roman Polanski. Produção: Gene Gutowski. Reino Unido: MGM, 1967.

O BEBÊ de Rosemary. Direção: Roman Polanski. Produção: William Castle. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1968. 1 DVD.

CALAFRIOS. Direção: David Cronenberg. Produção: Ivan Reitman. Canada: Cinépix Film Properties, 1975.

CARRIE. Direção: Brian De Palma. Produção: Paul Monash. Estados Unidos: United Artists, 1976. 1 DVD.

ENRAIVECIDA na fúria do sexo. Direção: David Cronenberg. Produção: Ivan Reitman. Canada: Cinépix Film Properties, 1977. 1 DVD.

MARTIN. Direção: George A. Romero. Produção: Richard P. Rubinstein. Estados Unidos: Libra Films, 1978.

SALEM'S Lot. Direção: Tobe Hooper. Produção: Richard Kobritz, Stirling Siliphant, Anna Cottle. Estados Unidos: CBS, 1979. 1 DVD.

NOSFERATU. Direção: Werner Herzog. Produção: Michel Gruskoff, Werner Herzog. Alemanha: Filmproduktion, 1979.

FOME de Viver. Direção: Tony Scott. Produção: Richard Shepherd. Reino Unido: MGM, 1983. 1 DVD

VIDEODROME – A Síndrome do Vídeo. Direção: David Cronenberg. Produção: Claude Héroux. Canada: Universal Pictures, 1983. 1 DVD.

GAROTOS Perdidos. Direção: Joel Schumacher. Produção: Harvey Bernhard, Richard Donner. Estados Unidos: Warner Bros., 1987.

QUANDO chega a escuridão. Direção: Kathryn Bigelow. Produção: Steven-Charles Jaffe. Estados Unidos: DeLaurentiis Entertainment Group, 1987.

DRACULA de Bram Stoker. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Francis Ford Coppola, Fred Fuchs, Charles Mulvehill. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1992. 1 DVD.

BUFFY, A Caça-Vampiros. Direção: Fran Rubel Kuzui. Produção: Howard Rosenman, Kaz Kuzui. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1992.

CRONOS. Direção: Guillermo del Toro. Produção: Arthur H. Gorson, Bertha Navarro, Alejandro Springall. Mexico: Prime Film S.L., 1993. 1 DVD.

ENTREVISTA com o Vampiro. Direção: Neil Jordan. Produção: David Geffen, Stephen Woolley. Estados Unidos, 1994. 1 DVD.

BUFFY, A Caça-vampiros. Criação: Joss Whedon. Produção: Mutant Enemy Productions. Estados Unidos: 20th Century Fox. 7 Temporadas. 39 DVDs. Mar. 1997 – maio. 2003.

VAMPIROS de John Carpenter. Direção: John Carpenter. Produção: Sandy King. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1998.

THE WISDOM of Crocodiles. Direção: Po-Chih Leong. Produção: Carolyn Choa, David Lascelles. Reino Unido: Miramax, 1998.

30 Dias de Noite. Direção: David Slade. Produção: Sam Raimi, Ted Adams, Rob Tapert. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2007.

TRUE BLOOD. Criação: Alan Ball. Estados Unidos: HBO. 7 Temporadas. Set. 2008 – Ago. 2014.

DEIXE Ela Entrar. Direção: Tomas Alfredson. Produção: Carl Molinder, John Nordling. Suécia: Sandrew Metronome, 2008. 1 DVD.

CREPÚSCULO. Direção: Catherine Hardwicke. Produção: Wyck Godfrey, Greg Mooradian, Mark Morgan. Estados Unidos: Summit Entertainment, 2008.

A SAGA CREPÚSCULO: Lua Nova. Direção: Chris Weitz. Produção: Wyck Godfrey, Karen Rosenfelt. Estados Unidos: Summit Entertainment, 2009.

2019 – O ano da extinção. Direção: Michael Spierig, Peter Spierig. Produção: Chris Brown, Sean Furst, Bryan Furst. Australia: Lionsgate, 2010.

A SAGA CREPÚSCULO: Eclipse. Direção: David Slade. Produção: Wyck Godfrey, Karen Rosenfelt. Estados Unidos: Summit Entertainment, 2010.

A PELE que Habito. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar, Pedro Almodóvar. Espanha: Warners España, 2011.

A SAGA CREPÚSCULO: Amanhecer – Parte 1. Direção: Bill Condon. Produção: Wyck Godfrey, Karen Rosenfelt, Stephenie Meyer. Estados Unidos: Summit Entertainment, 2011.

A SAGA CREPÚSCULO: Amanhecer – Parte 2. Direção: Bill Condon. Produção: Wyck Godfrey, Karen Rosenfelt, Stephenie Meyer. Estados Unidos: Summit Entertainment, 2012.

SOMBRAS da noite. Direção: Tim Burton. Produção: Richard D. Zanuck, Graham King, Johnny Depp. Estados Unidos: Warner Bros., 2012.

AMANTES eternos. Direção: Jim Jarmusch. Produção: Jeremy Thomas, Reinhard Brundig. Reino Unido: Soda Pictures, 2014.