

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA (UESB)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA (PPGLIN)**

JAMILLE DA SILVA SANTOS

**MODALIDADES DO DISCURSO E DO CORPO:
MODOS DE VER O VAMPIRO NA LITERATURA E NO CINEMA**

VITÓRIA DA CONQUISTA – BA

2014

JAMILLE DA SILVA SANTOS

**MODALIDADES DO DISCURSO E DO CORPO:
MODOS DE VER O VAMPIRO NA LITERATURA E NO CINEMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestra em Linguística.

Área de Concentração: Linguística

Linha de Pesquisa: Sentido e Discurso

Orientador: Prof. Dr. Nilton Milanez.

VITÓRIA DA CONQUISTA – BA

2014

Santos, Jamille da Silva.	
S236m	<p>Modalidades do discurso e do corpo: modos de ver o vampiro na literatura e no cinema. / Jamille da Silva Santos, 2014. 87f.</p> <p>Orientador (a): Dr. Nilton Milanez. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Linguística – PPGLin, Vitória da Conquista, 2014. Inclui referência F. 84 – 87.</p> <p>1. Corpo discursivo do vampiro. 2. Literatura e cinema. 3. Vampiro - Sujeito. I. Milanez, Nilton. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós- Graduação em Linguística. T. III.</p> <p style="text-align: right;">CDD: 410.285</p>

Catálogo na fonte: Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890
UESB – Campus Vitória da Conquista – BA

Título em inglês: Modalities of the discourse and the body: modes of seeing the vampire in the literature and the movies

Palavras-chave em inglês: Discourse. Body. Subject. Vampire. Literature and Movies.

Área de concentração: Linguística

Titulação: Mestre em Linguística

Banca examinadora: Prof. Dr. Nilton Milanez (Presidente-Orientador); Prof. Dr. Adilson Ventura da Silva (UESB); Profa. Dra. Ivânia dos Santos Neves (UFPA)

Data da defesa: 4 de dezembro de 2014

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Linguística.

JAMILLE DA SILVA SANTOS

**MODALIDADES DO DISCURSO E DO CORPO:
MODOS DE VER O VAMPIRO NA LITERATURA E NO CINEMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestra em Linguística.

Data da aprovação: 4 de dezembro de 2014.

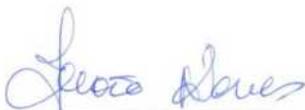
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Nilton Milanez (UESB)
(Orientador)



Prof. Dr. Adilson Ventura da Silva (UESB)



Profa. Dra. Ivânia dos Santos Neves (UFPA)

Dedico esta dissertação as pessoas mais importantes em minha vida, minha mãe, meu filho, meu marido e meu orientador.

AGRADECIMENTOS

Inicio meus agradecimentos pelas pessoas mais importantes em minha vida, minha família, minha mãe Lourdes que sempre foi o meu maior exemplo de fortaleza e luta que me ensinou que nada na vida é impossível, que tudo só depende do seu próprio esforço. As minhas queridas irmãs Judith e Catarine, pelo carinho e apoio de todas as horas. Aos meus sobrinhos Rodrigo e Guilherme pelos risos e carinhos e ao meu sobrinho/ afilhado João Victor, o membro mais novo da família, e também, o meu motivo de riso e de um amor imenso. E, por ultimo, e extremamente importante na minha vida o meu filho Erick por ser um aborreceste chato, inteligente, e incrivelmente compreensivo quanto ao tempo longe, pelo carinho, apoio e até as cobranças sobre o texto.

Ao meu querido esposo Neto por está sempre ao meu lado, mesmo com a distância, me pondo para cima e me fazendo acreditar que posso mais do que imagino. Devido seu companheirismo, carinho, amizade e amor, e pelo seu apoio e palpites é que sei que este trabalho pode ser realizado. A minha sogra Sol pelos cafés acompanhados de palavras carinhosas.

A meu querido orientador Nilton Milanez por sempre e, incondicionalmente, acreditar na minha capacidade, mesmo quando eu não acreditava ser capaz. Pelo carinho, amizade que se estabeleceram no decorrer dos anos ao seu lado, mesmo você acreditando que não mistura as relações. Ledo engano, e ainda bem, que você não separa essas relações e é só por isso que abriu para minha vida muito mais que possibilidades no âmbito acadêmico, e olha que neste âmbito você abriu muitas possibilidades de aprendizado e crescimento, você abriu o seu coração e a sua vida e eu sou muito grata por tudo que fez e faz por mim. Obrigado por ser meu amigo.

Agradeço, também, a Talita, pelo carinho amizade compreensão, pelas noites de desabafo, e por ser uma daquelas pessoas que se escolhe para fazer parte de nossa família, hoje, eu sei que tenho uma irmã a mais, você Talitinha, e por isso que agradecer a você envolve também agradecer a toda a sua família que sempre me recebeu de braços abertos, por isso quero agradecer a tia Na por estar sempre disposta a ouvir e aconselhar, a tia Tinda com seu jeito direto de dizer as coisas e sempre me perguntar se o texto está pronto. A Jenny pelas risadas e a Virginia, minha princesa, que me encanta pela inteligência, enfim, para minha família postíça meu muito obrigado por me apoiar nesta fase.

Ao meu amigo Victor a quem tenho uma enorme admiração pela competência e organização com o trabalho, o meu muito obrigada, por sempre alegrar o meu dia e o

ambiente do laboratório como um todo, e mais do que isso, por estar o meu lado me dando incentivo para escrever e discutindo teorias comigo, principalmente, nesta reta final agradeço, também, pela grande ajuda com as correções.

Agradeço a Ale pela amizade, pelo ouvido em momentos difíceis, pela prontidão em ajudar. Agradeço também a turma do Labedico, Gesica, Bruna e Mirtes pela presteza com que facilitou a minha vida com os textos, e pela companhia nos dias de escrita e outras atividades no laboratório. A Ceres, Ciro, Ane, Tyrone e Lys pelos momentos juntos em viagens de congressos e discursos teóricas. A Ceci pela doçura, carinho, amizade e extrema generosidade em dividir seus conhecimentos. A turma nova Leo, Mateus e Jô, pelas boas risadas e pela ajuda com os vídeos. Agradeço a Ricardo, Vinicius e George pela companhia nos cursos e discussões internas.

A minha querida banca de qualificação meus sinceros agradecimentos. Querida Professora Marisa, para os íntimos Marizinha, apelido dado pela delicadeza com que fala e nos encanta, e foi, assim, que me senti a primeira vez que a vi falando, ainda, no início do meu percurso em Maringá. Obrigada pelas inúmeras contribuições dadas ao meu trabalho ao longo dos anos em encontros de congresso e em especial as importantes contribuições dadas na qualificação. Ao Professor Adilson a quem conheço a pouco e por quem nutro grande admiração, sou grata pela grande contribuição na qualificação.

Finalmente, gostaria de agradecer ao programa de Pós-graduação em Linguística por me possibilitar esta realização. A Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia pelo apoio e financiamento.

Ninguém vence sozinho..... Obrigada a todos!

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo verificar a construção do sujeito vampiro, suas transformações e relações sociais, considerando um esquema genealógico a partir dos estudos de Michel Foucault. Portanto, voltamos o nosso olhar para um estudo literária específica do gênero. De um lado, delineamos como *corpus* três narrativas literárias: *Drácula*, de Bram Stoker; *O vampiro*, de J. Polidori e *Carmilla*, de S. Le Fanu. De outro, discutimos onze filmes: *Nosferatu*, de F. W. Murnau; *Drácula*, de Tod Browing; *O filho do Drácula*, de Robert Siodmak; *O vampiro da noite*, *As noivas do Drácula* e *Drácula: o príncipe das trevas* de Terence Fisher; *Drácula* de John Bodhan; *Drácula*, de Francis Ford Coppola; *Entrevista com o vampiro*, de Neil Jordan; *Blade*, de Stephen Morington; e *Crépusculo*, de Catherine Hardwicke). De maneira geral, investigaremos uma recorrência da posição ocupada pelo sujeito vampiro, evidenciamos modificações ocorridas em torno de sua imagem social e marcadas em seus corpos. Mais especificamente, primeiro, analisamos a posição do sujeito vampiro na literatura, tomando para tal estudo a literatura específica de vampiro aqui citada, focalizando o corpo. Depois, observamos as modificações ocorridas no corpo e na conduta do vampiro deslocadas da literatura para o cinema. E, finalmente, focalizamos as relações sociais dos sujeitos vampiros, voltando o nosso olhar para um jogo de poder/saber entre o vampiro e a mulher nas produções cinematográficas.

PALAVRAS-CHAVES

Discurso. Corpo. Sujeito. Vampiro. Literatura e Cinema.

ABSTRACT

This paper aims to verify the construction of the vampire as a subject, its transformations as well as its social relations, considering a genealogical scheme from Michel Foucault studies. Therefore, we took a large glance towards a specific literary study on this issue. On one side, we have considered as *corpus* three literary narratives: *Dracula*, by Bram Stoker; *The vampire*, by J. Polidori, and *Carmilla*, by S. Le Fanu. On the other side, we discussed eleven vampire movies: *Nosferatu*, by F. W. Murnau; *Dracula*, by Tod Browning; *Son of Dracula*, by Robert Siodmak; *O vampire da Noite*, *The Brides of Dracula*, *Dracula: the Prince of Darkness*, by Terence Fisher; *Dracula*, by Francis Ford Copolla; *Interview with the Vampire*, by Neil Jordan; *Blade*, de Stephen Morrington; *Twilight*, de Catherine Hardwicke. In a general view, we research the recurrence of position taken by the subject vampire, highlighting some modifications reinscribed in its social image and marked on body. Specifically, we analyze the position of the subject vampire in the literature, considering for this study the works on vampire listed previously, focusing on body. Then, we described the modifications inscribed in the body concerning the vampire social behavior from the literature to the movies. Finally, we focused the social/historical aspects and matrimonial relations related to the subject vampire, stablishing a game on power/knowledge between vampire and women in the cinematic productions selected for this work.

KEYWORDS

Discourse. Body. Subject. Vampire. Litterature and Movies.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
1 MITO E LITERATURA: UMA GENEALOGIA DO VAMPIRO.....	15
1.1 QUE SUJEITO É ESSE?.....	16
1.2 O MITO DOS VAMPIROS	18
1.2.1 Vampiros e fio histórico	20
1.2.2 Três narrativas, três nós em uma rede de memória.....	23
1.3 VAMPIROS: O QUE OS CONSTITUEM COMO SUJEITOS	24
1.3.1 O jurídico-biológico.....	26
1.3.2 Monstruosidades corporais: do monstro moral ao sujeito moral.....	29
1.3.3 O monstro e o governo do outro.....	34
1.3.4 Norma e transgressão: a conduta moral em jogo	36
1.4 UM BREVE RETORNO.....	39
2 CONSTRUÇÕES VAMPIRESCAS NO CINEMA: UM PERCURSO	
GENEALÓGICO	41
2.1 O CORPO DISCURSIVO DO VAMPIRO.....	42
2.2 O DISCURSO DAS HETEROESPACIALIDADES	43
2.3 O FIO REGULAR DOS FILMES DE VAMPIRO	44
2.4 QUEM É O SUJEITO VAMPIRO DO CINEMA?	46
2.5 COMO OS VAMPIROS EMERGEM NAS TELAS?	52
2.6 NOVO PARADIGMA: OUTROS CORPOS PARA O VAMPIRO.....	54
2.7 DO TEMIDO AO DESEJADO: PARA CONTINUARMOS.....	56
3 A INSTITUIÇÃO DO CASAMENTO EM FILMES DE VAMPIRO	58
3.1 A DISCURSIVIZAÇÃO HISTÓRICA DO CASAMENTO	59
3.2 O CONTROLE DO CASAMENTO	64
3.2.1 Como se Estabelece esta Relação Poder/Saber no Casamento.....	66
3.3 DISPOSITIVO DE ALIANÇA E/OU DISPOSITIVO DE SEXUALIDADE.....	71
3.4 O PODER DA FAMÍLIA.....	73
3.5 RELAÇÕES MATRIMONIAL NOS FILMES DE VAMPIROS	76
3.5.1 O Fascínio pelo Desconhecido	79
3.6 UM ULTIMO OLHAR	79

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....81

REFERÊNCIAS84

ANEXO.....88

TABELA DOS FILMES UTILIZADOS NO CORPUS88

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O percurso que realizei para chegar até esse momento teve início na graduação em Letras pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Fui levada ao curso por minha paixão pela literatura e, com isso, trilhei pela iniciação científica, com a professora Fani Tabak, pelas obras de Clarice Lispector. Com a saída da professora da universidade, fui levada a buscar um novo objeto de estudo e, conseqüentemente, um novo orientador. No final do ano de 2009 ao convite de Ane e Talita, fui participar de uma das reuniões do Labedisco, onde encontrei a possibilidade de estudar algo novo, mas principalmente de unir duas das minhas maiores paixões: a literatura e a história, que passaram a fazer parte da minha vida a partir de então pelo olhar de Foucault e Milanez.

Entrar no laboratório foi a parte fácil. O grande dilema era estabelecer um *corpus* para a pesquisa. Como falei anteriormente, sabia que queria unir história e literatura, mas o que dentro desse campo tão vasto? Foi nesse momento de dúvida que o professor Nilton Milanez convidou o grupo para acompanhá-lo em um congresso na cidade de Maringá. O convite foi aceito mesmo sem ter um trabalho para apresentar. Decidi ir ao evento na condição de ouvinte e ganhei de presente, nessa viagem, um conhecimento imenso pelo universo que estava adentrando e que até o momento ainda era um lugar de estranhamento.

Em Maringá tive a certeza de que era a análise do discurso que eu queria estudar. A partir daí tudo ficou levemente mais fácil, uma vez que saí de lá com um *corpus* estabelecido. Investigaria, então, o lugar da mulher dentro da mitologia. A minha primeira inquietação girava em torno da emblemática Medusa, com seu cabelo de cobras e seu poder de transformar em pedra todos que a olhassem. E cada vez mais imersa no universo da literatura, surgiu em minha frente o cinema por meio das pesquisas de pós-doutorado do Professor Nilton Milanez, meu orientador, que se voltavam, em especial, para o cinema de horror. A ideia de trabalhar com o cinema de horror, inicialmente, foi assustadora. Em seguida, vi a possibilidade de ligar a literatura ao cinema desse gênero, partindo da premissa de que estão intrinsecamente ligados por meio das adaptações daquela para esse. As adaptações sinalizavam a possibilidade de pensar discursivamente as relações existentes entre os dois lugares.

Nesse mesmo ano, o Professor Nilton Milanez lançou seu olhar para as narrativas de vampiros. Esse empreendimento abriu vias para que me aventurasse a pensar as mulheres no cinema de vampiro. Desse modo, essa foi a temática que perpassou as minhas investidas na

iniciação científica e me acompanhou até a seleção do Mestrado, fazendo-se presente no projeto com o qual me inscrevi.

No entanto, por mais que me sentisse confortável com meu objeto e com minha pesquisa, a literatura continuava gritando dentro de mim, sufocando-me e pedindo passagem para adentrar a minha pesquisa. Assim, para desespero do meu orientador, não aguentei mais fingir que não ouvia os gritos que me sufocavam por dentro, de tal forma que, no meio do percurso, com um capítulo pronto, modifiquei todo o esqueleto da minha dissertação dando passagem para minha paixão ocupar o seu devido lugar dentro do meu texto. É dessa forma que chego ao dia de hoje com esse texto que envolve história, literatura e cinema.

Um dos efeitos desencadeados pela literatura e pelo cinema é a inquietação do leitor/espectador, fazendo com que ele se prenda à leitura/tela e se transporte para o universo do imaginário e lá permaneça até o fim e mesmo depois de encerrada a leitura/filme continue se questionando e se inquietando sobre o que foi lido/visto. Por pensarmos nessa perspectiva, que nos inquietamos com as narrativas e as produções cinematográficas de vampiros e lançamos um questionamento: o que faz com que as produções cinematográficas em torno da temática do vampiro tenham uma enorme circulação nos dias de hoje? Por meio desse questionamento, selecionamos três narrativas literárias (*Drácula*, de Bram Stoker; *O vampiro*, de J. Polidori e; *Carmilla*, de S. Le Fanu) e onze filmes (*Nosferatu*, de F. W. Murnau; *Drácula*, de Tod Browning; *O filho do Drácula*, de Robert Siodmak; *O vampiro da noite*, *As noivas do Drácula* e *Drácula: o príncipe das trevas* de Terence Fisher; *Drácula de John Badham*; *Drácula*, de Francis Ford Coppola; *Entrevista com o vampiro*, de Neil Jordan; *Blade*, de Stephen Norrington e; *Crépusculo*, Catherine Hardwicke) enquanto lugares nos quais encontramos uma recorrência da posição ocupada pelo sujeito vampiro, cuja genealogia aponta as modificações ocorridas em torno desse sujeito.

Temos como objetivo geral dessa pesquisa pensar a construção do sujeito vampiro, suas modificações e suas relações por meio de uma genealogia sobre tal ser. Para isso, voltaremos nosso olhar para os mitos, a literatura e o cinema, pensando esses três domínios como construtores de uma materialidade discursiva sobre os vampiros, que nos possibilita olhar as transformações histórico-culturais ocorridas em nossa sociedade.

Para tanto, utilizaremos como método para esse estudo os postulados Foucaultianos (2008), nos quais o autor propõe uma arqueologia do saber. O estudo arqueológico, como é descrito por Foucault (2008), consiste numa investigação das camadas do conhecimento. Tal escavação é dada através de um processo descontínuo dos discursos que se interligam em uma rede de memória. Frente a isso, não seguiremos uma linearidade temporal em nossa pesquisa

e sim buscaremos as relações dos discursos que emergem em determinados momentos da história e como se interligam entre si. Logo, o nosso interesse está voltado para a construção da imagem do vampiro, bem como para os saberes que a acompanha e circulam pela nossa sociedade.

Para podermos olhar essa circulação de saberes em torno da figura do vampiro recorreremos às teorias literárias, que têm como objeto o vampiro, juntamente com a teoria do discurso no intuito de construir uma análise de produções dos sentidos nas narrativas e nos filmes. Tomaremos os pensamentos de estudiosos acerca dos vampiros como Torringo, Neto, Melton e outros para que possamos entender como se constituem esses sujeitos. E, por fim, a nossa reflexão acerca dos discursos que aparecem nas narrativas estarão pautadas nas discussões estabelecidas por Michel Foucault.

Nessa investida trazemos ainda a noção de corpo. Para tanto, apoiamo-nos nos escritos de Milanez (2009) que o apresenta como um corpo discursivo, clivado por práticas histórico-sociais. Assim, o corpo será por nós compreendido não como uma unidade física que caminha, fala e realiza práticas do cotidiano, mas como uma construção discursiva e, por isso, inserido em meio a práticas sociais que o movimentam e o constituem. Por isso, ao pensarmos a constituição do corpo do vampiro, estaremos arregimentando as condições de circulação que propiciaram sua emergência em determinado momento e lugar.

Posto isso, discutimos a hipótese de que a literatura e o cinema sobre vampiro constitui-se de determinadas regularidades discursivas que podem ser lidas como possíveis parâmetros que instituem o certo e o errado em uma sociedade, por meio de uma exemplificação do erro e suas punições mostrando o que pode ocorrer com quem cometer o mesmo ato.

Essa dissertação está dividida em três seções. Iniciamos nosso trabalho acessando uma literatura específica sobre os vampiros que, em alguma medida, nos transporta para o início de sua existência. Seguimos o nosso percurso pela mitologia até chegarmos as primeiras obras literárias referentes a esses seres que, agora, já são descritos e nominados como vampiros. Assim, podemos compreender uma construção para tal sujeito por meio de traços corporais e psíquicos que os constituem.

No segundo capítulo vamos demonstrar como esses seres são transportados para o cinema e como se constituem, primeiramente, como seres a serem temidos, criando, assim, uma ambientação de medo em seus espectadores. Em seguida, a partir dos reflexos da mitologia e das obras literárias que lhes servem de base para a construção como sujeitos,

focaremos nas transformações sofridas pelos mesmos nesse outro tipo de suporte, passando de temidos a desejados.

E por último, no terceiro capítulo, discutimos as relações dos vampiros com os sujeitos a sua volta, observando especialmente a figura da mulher que, em tais obras, é tomada em um jogo de relações familiares entre ela, seu futuro esposo ou esposo e o vampiro que adentra tal relação tomando para si a mulher em uma relação de poder/saber.

1 MITO E LITERATURA: UMA GENEALOGIA DO VAMPIRO

Desde que se conhece a história da humanidade sempre houve a existência do bem e do mal, luz e trevas. É esse duelo de forças que mantém o equilíbrio do mundo e que é uma das possibilidades para a existência da civilização. Apesar de sabermos da importância desse duelo, não temos a menor intenção nesse capítulo de definir o que é o bem ou mal, nem mesmo dizer que tal ação ou outra fazem parte de um lado específico, nem quais criaturas pertencem a qual lado. O que faremos é observar e apresentar, de forma breve, a historiografia de um único ser, que não nos cabe dizer se pertence ao bem ou ao mal, deixando isso a critério dos leitores. O ser que, aqui, nos interessa é o vampiro – ser mitológico que habita as profundezas da noite e que de lá emerge em nossa literatura e nosso cinema, cada vez com maior frequência nesse mundo de letras e imagens que constroem e armazenam uma série memorial e histórica para todos nós sujeitos.

Isso nos leva a perguntar: que sujeito é esse? Para discutir tal pergunta, buscaremos estabelecer um padrão para a construção desse sujeito. Assim sendo, utilizaremos os postulados de Michel Foucault para pensar quais condições de possibilidade fizeram com que o sujeito vampiro emergisse em nossa sociedade. Para tal busca, voltaremos os nossos olhares especialmente para uma gama de elementos que são recorrentes nos casos mitológicos e no universo literário. Verificaremos as recorrências tanto na forma de sua criação como também na maneira de destruí-los, observando tais rituais em diferentes culturas.

Pensando sobre a construção desse ser, que de forma regular vem tomando lugar na literatura e no cinema, compreendemos que sua existência vem de longe e se confunde até mesmo com a existência dos seres humanos. Desde as civilizações mais remotas, ouvimos falar de alguma forma de aparições de vampiros ou de espécies que se alimentam de sangue de outros seres. Porém, essa visibilidade apenas se dará realmente com a escrita do livro *Drácula* de Bram Stoker, em 1897, que tem uma enorme circulação, gerando várias adaptações no cinema. Ainda chegaremos a ele.

Por ora, iniciaremos nosso percurso com a mitologia e com as primeiras aparições históricas de vampiros na sociedade, passando por uma gama de contos de vampiros escritos antes de Bram Stoker e que, de certa maneira, serviram de base para sua literatura. De tal modo surge-nos uma gama de questionamentos a partir dos estudos foucaultianos, a saber: Como os vampiros se constituem? Como os vampiros emergem? “Quem somos nós?” E “quem somos nós hoje?” (GROS, 1997, p.177)

1.1 QUE SUJEITO É ESSE?

Para problematizar esses questionamentos que cruzam nosso percurso, investigamos a constituição do sujeito e de que forma um indivíduo se torna sujeito. Para isso, utilizaremos os pressupostos de Michel Foucault em seu texto intitulado *O Sujeito e o Poder*, no qual o autor inicia seu trabalho proferindo que tem como objetivo estudar as diferentes formas em que os indivíduos se tornam sujeito. Para isso, diferencia a noção de sujeito em três formas distintas, a saber:

O primeiro modo da investigação, que tenta atingir o estatuto de ciência, como por exemplo, a objetivação do sujeito do discurso na *gramaire générale*, na filologia e na linguística. Ou, ainda, a objetivação do sujeito produtivo, do sujeito que trabalha, na análise das riquezas e na economia. Ou, um terceiro exemplo, a objetivação de estar vivo na história natural ou na biologia (FOUCAULT, 1995, p.231).

Para Foucault, o sujeito é constituído por formas de objetivação. A primeira delas consiste no sujeito da gramática geral: “[...] o sujeito de quem se fala, depois; a ação que é empreendida, ou sofrida por ele; enfim, o agente sobre o qual ele a exerce” (FOUCAULT, 1999, p.108). Desse modo, estamos diante de um sujeito que corresponde àquele que comete ou é acometido por uma ação. O segundo lugar de objetivação do sujeito é o que se constitui por meio de práticas sociais, o que se estabelece por meio de uma relação entre o eu e o outro, ele constrói e é construído pelo meio que o rodeia, ou seja, é um sujeito histórico-socialmente construído, “[...] um sujeito que se constitui no interior mesmo da história, e que é a cada instante fundado e refundado pela história” (FOUCAULT, 2012, p. 10) E, por fim, ele busca estudar a forma pela qual nos tornamos sujeitos, como os seres humanos aprendem a se reconhecer como sujeitos.

O último lugar de objetivação do sujeito é aquele sobre o qual nos determos nesse capítulo, considerando dois questionamentos: como nos tornamos sujeitos? E como nos tornamos sujeitos do conhecimento? Para Foucault, essa questão de como nos tornamos sujeitos está relacionada a uma questão kantiana: “quem somos nós?” (GROS, 1997, p.177). Quem nos constitui como sujeitos? Para Foucault trata-se de uma questão que vai além do eu e se estabelece por meio de uma relação entre o eu e o tu e, também, por meio de uma relação de conhecimento de consciência de si. De tal modo, temos três problematizações que vão alicerçar as nossas discussões nesse capítulo, a saber: 1) o conhecimento, tomando-o da forma como é colocado por Foucault, ao apontá-lo como um lugar de esclarecimento; 2) a relação

entre o eu e o tu, em uma relação de subjetividade que se estabelece por meio do outro, enquanto lugar institucional e seus posicionamentos para o sujeito; 3) a consciência de si que se dá por meio do conhecimento, de um cuidado de si.

Kant (1985), em seu texto *Resposta à pergunta: que é Esclarecimento?*, busca fazer uma discussão sobre o estado que se encontra a humanidade em relação ao conhecimento. A humanidade, afirma, se encontra em um estado de minoridade, ou seja, de dependência do outro em relação ao entendimento, de tal modo que os indivíduos só podem se tornar sujeitos na medida em que buscam esse entendimento de si e do outro. Assim, tais indivíduos são levados à maioridade que, segundo o filósofo, é o lugar do conhecimento.

Esta discussão também é feita por Foucault (2010a) em suas aulas sobre *O governo de si e dos outros*, nas quais coloca o lugar do esclarecimento como um acontecimento, método em que o indivíduo se encontra como sujeito. Foucault (2010a) demonstra que, para Kant, o indivíduo que se encontra em estado de minoridade está em dependência do outro, podendo ser outro sujeito, ou uma instituição, em que ele é levado a obedecer sem raciocinar. Então, a chave para o esclarecimento estaria no uso da razão. É por meio do conhecimento que o sujeito é levado a um estado de maioridade, na medida em que se conhece a si mesmo e tudo que o cerca, as práticas sociais, históricas e institucionais, promovendo a construção de um sujeito.

Para Foucault (2010a), os sujeitos se constituem por meio de práticas sociais e históricas que o rodeiam. Para entendermos melhor a construção de um sujeito do conhecimento precisamos considerar, primeiramente, o que é subjetivação, para pensarmos como tais práticas são estabelecidas. Segundo Revel (2005, p. 83), um procedimento de subjetivação pode ser identificado quando se tem como objetivo “Compreender as modalidades de uma relação consigo, que envolve a realização de uma prática contínua de procedimentos de escrita de si e para si”. Aroux (1998, p. 253) concorda com Revel quando explica que a “subjetividade designa a consciência interior de si. Somente o sujeito tem acesso a esta interioridade, em oposição à objetividade do mundo externo que pensamos ser acessível a todos”.

Ainda nessa esteira, Milanez (2013) afirma que a subjetividade se estabelece por meio de uma ruptura com a ordem na posição ocupada pelo sujeito, de modo que só nos conhecemos como sujeitos subjetivados no momento em que temos conhecimento de si e rompemos com o que é estabelecido por meio de uma norma que determina quem somos fazendo emergir outro sujeito.

Assim, a produção de subjetividade se dá na relação entre sociedade e sujeito. Aroux (1998), pensando em uma noção heideggeriana, defende que a subjetividade está na consciência interior do sujeito e determina quem ele realmente é na relação estabelecida com o outro. É nessa relação que se dá a compreensão de si mesmo. Dessa maneira, a subjetividade não dá conta do eu, ela precisa se converter em um nós para poder se estabelecer.

Para formar um quadro na construção desse sujeito e seu processo de subjetivação é que recorreremos à figura do vampiro, traçando o processo de um sujeito do conhecimento que se estabelece desde a mitologia até o cinema, como um fio regular, para a construção de um sujeito da atualidade, remontando ao nosso questionamento inicial: “Quem somos nós?”

1.2 O MITO DOS VAMPIROS

Refletindo sobre tal questionamento cabe-nos, primeiramente, entender como uma história se propaga e ganha verossimilhança, ou seja, como tais histórias são colocadas como um “nó em uma rede” (Foucault, 2008, p.26) de memória fazendo com que essas histórias se propaguem pelo tempo e espaço, ocupando até mesmo *status* de realidade. Para isso, acreditamos ser importante considerar o que é um mito.

Mito, da maneira como compreendemos em nossa sociedade, se constitui em uma tradição de oralidade que é transcrita por meio de documentos profanos, e por escritos populares. Segundo Brandão (1986), o mito se desloca livremente pelo tempo e espaço, se multiplicando e se transformando segundo a tradição cultural de quem o conta. Para o autor, o “[...] mito é o relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, mediante a intervenção de entes sobrenaturais” (BRANDÃO, 1986, p. 35).

Como podemos notar, a ocorrência do mito se dá por meio da inserção de um fator sobrenatural a uma história. Sendo assim, não se pode ter a certeza absoluta da totalidade de sua ocorrência, mas na medida em que o mesmo é contado e recontado, se espalhando e começando a existir. Quanto mais é promulgado, mais se torna verdade, de tal modo que a construção de um mito é coletiva e se dá por meio de sua circulação construída em uma rede de memória. Para tanto, tomamos essa questão a partir da discussão proposta por Milanez (2014, p. 180), considerando que “[...] a formação de um conceito se orchestra por discursos transversos, que os sentidos se constroem por meio de uma descontinuidade histórica”. No caso dos mitos, sua transmissão se realiza por várias gerações em uma tentativa de explicar fatos ocorridos no mundo que os colocam em um lugar de verdade.

Foucault (2006) associa o mito à linguagem como uma forma de manutenção do mito. É por meio da linguagem que o mito se torna monumento, que ele vence a morte. Para tanto, exemplifica como a mitologia grega e seus relatos heróicos, utilizados como forma de motivação e manual de conduta para a população, são eternizados em suas histórias, pois acredita que “[...] os deuses tenham enviado os infortúnios aos mortais para que eles os narrem; mas os mortais os narram para que esses infortúnios jamais cheguem ao seu fim, e que seu término fique oculto no longínquo das palavras” (FOUCAULT, 2006, p. 48). Destarte, a linguagem é utilizada como forma para vencer a morte e eternizar acontecimentos transformados em mitos.

Conforme Abbagnano (2007), a palavra mito aparece em várias citações de filósofos com uma conceituação que leva em conta os estudos de Platão e Aristóteles, atribuindo-lhe um *status* de verossimilhança, ou seja, a construção de uma possível verdade. Ele observa que, para Platão, o mito é a forma mais fácil de persuadir uma pessoa, conferindo-lhe o lugar de manual de conduta. Assim, notamos que o mito tem como uma de suas funções reguladoras a do “cuidado de si” que, segundo Foucault, se estabelece por meio de um conhecimento de si: “o sujeito deve ir em direção a alguma coisa que é ele próprio” (FOUCAULT, 2010b, p.302). Abbagnano acrescenta:

A esse conceito de mito como verdade imperfeita ou diminuída frequentemente se une a atribuição de validade moral ou religiosa ao mito. O que o mito diz – supõe-se – não é demonstrável nem claramente concebível, mas sempre é claro o seu significado moral ou religioso, ou seja, o que ele ensina sobre a conduta do homem em relação a outros homens ou em relação à divindade. (ABBAGNAMO, 2007, p. 784-785).

Como verificamos na citação acima, o mito tem uma função de colocar em circulação um saber para que ele sirva como formadora dentro da sociedade, que regula as normas de conduta determinando o que é permitido ou proibido para ela. Sua construção é muito antiga e em sua maioria contam histórias macabras que possuem um fundo de conduta moral e religiosa que diz como cada cidadão deve agir perante as situações mais estranhas do cotidiano. Em sua maioria, esses mitos possuem um fundo religioso que envolve a salvação ou a perda total das almas humanas, realizando, assim, sua função pedagógica.

[...] O mito é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é, ao contrário, uma realidade viva, a qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma Fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática (MALINOWSKI *apud* BRANDÃO, 1986, p. 41).

Como verificamos, o mito foi de importância vital na formação de conduta de uma sociedade. Era por meio da construção do mito que os conhecimentos e ensinamentos eram transmitidos de uma geração para outra, como também eram modificados segundo o conhecimento de cada geração, de tal forma que podemos observar uma recorrência nos mitos contados em várias partes do planeta. Na medida em que eram transmitidos, eram-lhe também atribuídos um *status* de verdade, pois com ele ia todo conhecimento prático de um povo e de uma religião, criando, assim, um código de conduta moral que determinava o que pode ou não ser feito por meio da exemplificação nas histórias.

Compreendemos moral, segundo Foucault (2010c, p. 26), como “um conjunto de valores e regras de ação propostas aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as igrejas, etc.”. Portanto, a forma de regulação da sociedade por meio do mito se dá por uma regulação social, que transmite por meio desses contos como devemos nos comportar e o que é permitido fazer, criando, então, moralidades que regulam tais situações.

Podemos, assim, observar, ao iniciarmos nossos estudos, que as histórias vinculadas aos mitos de vampiros circulam em um nó em uma rede de memória, interligando-os de tal modo que mesmo nos lugares mais distantes um dos outros, aparentemente sem ligação alguma, sempre existe uma regularidade nas histórias. Observamos uma regularidade maior quando se trata do aparecimento desses seres, como também na forma de sua destruição. E é por meio dessas regularidades que identificamos com maior facilidade lendas antigas de sugadores de sangue relatadas desde o aparecimento da humanidade. Assim, buscaremos a seguir fazer um breve relato de tais mitos buscando por meio deles a emergência de um sujeito vampiro.

1.2.1 Vampiros e fio histórico

Sabemos que as histórias de vampiros são há muito tempo propagadas pela tradição popular que as transmitem. Para podermos pensar em tais histórias, vamos tomá-las no âmbito de uma genealogia, segundo Foucault (2013), escavando no fundo das histórias para descobrir os estratos históricos em suas entranhas, procurando “um fio histórico que funciona como uma regularidade” (MILANEZ, 2014, p.167). É esse fio que regularia os nós que interligam os acontecimentos em uma rede de memória. Observaremos, de forma breve, as construções genealógicas da história dos vampiros e como as emergências de tais discursos foram peças importantes nesse quebra-cabeça para chegarmos à construção de um sujeito vampiro.

Iniciaremos nosso estudo genealógico por uma criatura de nome Lilith que, segundo os contos antigos, foi a primeira mulher de Adão, rejeitada por ele por não se submeter às suas vontades, enraivecendo-o e fazendo-o prometer se vingar de todos os seus filhos. Segundo Melton (1995), a Lilith para a mitologia hebraica era um ser possuidor de poderes mágicos, que se utilizou deles para amaldiçoar toda a dissidência de Adão. Acreditava-se que Lilith era um demônio feminino que se alimentava de corpos mortos e de crianças, sugando toda sua vitalidade. De acordo com Torrigo (2009), existiu na tradição muçulmana seres muito parecidos com Lilith, tais seres eram chamados de Ghouls, descritos como seres femininos que costumam habitar cemitérios violando tumbas para se alimentarem de corpos mortos e de crianças. Outra característica marcante desse ser é o fato de se transformarem em sua última alimentação, ou seja, os Ghouls se metamorfoseiam nos seres que foram mortos por eles, como crianças, mulheres, homens e outros.

Continuando nosso estudo genealógico pela Grécia com toda sua mitologia rica em histórias sobrenaturais, é vasto o número de contos que relatam aparições de vampiros. Tendo em vista que, desde muito tempo, a volta do mundo dos mortos é algo conhecido, como também o poder do sangue como um materializador para a construção de rituais ligados ao mundo sobrenatural, a mitologia é vasta de casos assim, mas aquele que nos chama atenção entre tantos casos é o da Lâmia. Sua história é muito parecida com a de Lilith, uma espectro feminino voltado para sedução, que quando rejeitada se volta contra a humanidade, alimentando-se do sangue de crianças, descrita com características muito próximas às da Lilith. É claro que em uma cultura tão rica quanto a grega, Lamina não seria o único vampiro, de tal modo que, para Torrigo (2009), o vampiro grego mais conhecido é o Vrykolakas, um morto-vivo, pelo fato de se parecer como um vivo, de possuir a mesma aparência de quando estava vivo e, no entanto, já se encontrar morto. Possui o poder de entrar no corpo de um animal, ou se transformar em um, sendo que aqui temos as primeiras menções que vão ligar os vampiros com animais.

Torrigo (2009) aponta a China como outro lugar no qual verificamos vários mitos de vampiros, tendo como principal figura Chiang-shih, que como os vampiros gregos, tinha a capacidade de se metamorfosear em animais, sendo que o de sua preferência é o lobo. Essa preferência faz aparecer, aqui, uma ligação entre os vampiros e os lobisomens, uma vez que o povo chinês acredita que os vampiros são lobisomens que morreram e que ressurgem como vampiros.

Nessa linha, sem dúvida nenhuma, o lugar de maiores aparições de vampiros foi o leste europeu, o que nos leva a um questionamento de perspectiva foucaultiana: por que esse

lugar e não outro? Assim, por muito tempo o leste europeu povoava o imaginário do lugar do não civilizado, o lugar das plantações das grandes fazendas em oposição à Europa, que se reconhecia como um espaço do civilizado no âmbito dos grandes centros e da cultura. Dessa forma, o leste era colocado como o lugar do outro, o lugar do excluído, no qual toda a sorte de coisas poderia acontecer. Consequentemente, é lá também o lugar das superstições das crendices populares, o lugar de grandes aberturas de circulação para esses mitos.

Tais mitos contribuíram para o surgimento do vampiro propriamente dito. Para Argel e Neto (2008), o vampiro propriamente como o conhecemos hoje se consolidou no leste europeu por volta do século XVII, por meio da circulação de casos de mortandade de formas estranhas, onde os mortos eram encontrados sem uma única gota de sangue em seus corpos. Assim, tais mortes eram atribuídas ao vampirismo que ganha força total em sua circulação.

Torrigo (2009) chama atenção para a existência de uma infinidade desses seres mudando apenas a forma de chamá-los. Entre os nomes mais conhecido estão: Kukuthi, Kukudhi, Lugat, VorKolaka, Obour, e outros mais. Apesar de possuírem nomes diferentes, eram sempre descritos de formas parecidas como mortos-vivos, ou seja, seres que se levantam do túmulo após sua morte, mas que possuem a mesma aparência de quando estavam vivos, e assombram a população a sua volta se alimentando de sangue geralmente de pessoas jovens.

Saídas do mundo dos mitos, a oralidade das histórias de vampiros é transpostas para o universo da literatura, o que contribuiu para um outro modo de circulação e de recepção dessas histórias e, de certa forma, garantindo uma maior permanência das mesmas pela palavra impressa. Apesar de se tratarem de veículos de circulação bastante heterogêneos em suas regras, podemos fazer uma aproximação de tais histórias considerando a possibilidade da transcrição de enunciados distintos:

[...] o que pertence propriamente a uma formação discursiva e o que permite delimitar o grupo de conceitos, embora discordantes que lhe são específicos, é a maneira pela qual esses diferentes elementos estão relacionados uns aos outros (FOUCAULT, 2008, p. 65-66).

Assim, apesar de constituírem veículos de propagação distintos, os discursos promulgados no interior da mitologia de vampiro compõem um quadro análogo, que emerge interligando os discursos a sua volta, mesmo que tais discursos sejam trazidos para um veículo de propagação distinto da escrita.

1.2.2 Três narrativas, três nós em uma rede de memória

Quando se fala de literatura de vampiro, emergem estratos de uma memória histórico-social do personagem Drácula, aquele dos romances de vampiro, o de maior fama, devido a sua larga e ampla circulação, povoando nossas histórias sociais de terror, ou ainda por todo o glamour que foi dado a esta obra genial dentro da história literária. No entanto, não queremos iniciar nosso percurso genealógico pela literatura com o *Drácula*, até porque estaríamos deixando de lado toda uma escrita que atravessa os mitos mais antigos, sobre os quais, infelizmente, não será possível traçar uma historiografia literária tão detalhada como desejamos, por possuímos um tempo limitado para tal trabalho. Sendo assim, focalizaremos nossa atenção em dois contos que em uma rede de memória fazem parte da constituição de toda uma literatura de vampiro e que serviram de suporte para Bram Stoker escrever *Drácula*, a saber: *O vampiro*, de John Polidori, e *Carmila*, de Sheridan La Fanu.

O conto *O vampiro* (2009)¹, de John Polidori, foi o primeiro conto de grande circulação desse tipo de literatura no qual o autor mesclava elementos do fantástico com o horror. Tais obras fizeram parte de um período conhecido como *Novel gothic* (TORRIGO, 2009), que buscava, por meio de narrativas bem parecidas com as telenovelas, contar histórias trazidas em capítulos que eram publicadas em sua maior parte em jornais semanais, prendendo a atenção dos leitores por meses em tais narrativas. *O Vampiro* é um desses tipos de narrativa. É um conto com a função de entreter o leitor enquanto passa alguma forma de ensinamento. A história narra a vida de um casal de irmãos órfãos que são criados por tutores que não lhes davam nenhuma atenção ou cuidado, se importando apenas com seu dinheiro. Os irmãos vão morar em Londres, onde conhecem o Lorde Ruthven, que está de partida pela Europa, instigado com a possibilidade de uma viagem de conhecimento. Aubrey convence seus tutores a deixarem ele ir. No entanto, no decorrer de sua viagem descobre que seu companheiro não se trata de um indivíduo comum, mas de um vampiro.

Carmila (2010)², de Sheridan Le Fanu, narra a história de uma moça que é deixada por sua mãe em uma fazenda aos cuidados do seu dono. Depois de sua chegada, acontecimentos estranhos se iniciam e a filha do fazendeiro começa a ter sonhos estranhos, ficando cada vez mais pálida, fraca, até a chegada de um amigo que, por sinal, teria perdido sua filha há pouco tempo com o mesmo problema que estão enfrentando ali. Já conhecendo os motivos que

¹ Segundo Melton (1995), o conto de Polidori, *The Vampire*, foi a primeira obra completa sobre os vampiros. Publicado pela primeira vez em 1819 na revista *New Monthly Magazine*.

² Para Melton (1995), surge em 1872 uma nova imagem para a figura do vampiro com *Carmila*, de Sheridan Le Fanu, que é publicado pela primeira vez na revista *The Dark Blue*.

causam tal doença, o amigo se dirige ao cemitério onde encontra a tumba de Carmila, colocando fogo no local, e acabando com sua maldição.

A narrativa *O Drácula* (2011)³ tem como base para sua obra os contos anteriores e a lenda do conde Vlad Dracul, conhecido por fazer parte da ordem do dragão, setor pertencente a igreja católica responsável por sua defesa como também por suas batalhas. Vlad era conhecido como sendo um dos mais valentes e cruéis membros da ordem, em virtude do seu hábito de empalar seus inimigos e deixá-los expostos, fato que reafirmava a sua fama e o transformava em alguém a ser temido. Outra característica marcante do Vlad também utilizada pelo Bram Stoker é a fama de se alimentar de carne humana e sangue.

Assim, a obra de Bram Stoker traz em seu âmbito o romantismo com os contos de horror, narrando a saga de um conde que defende a igreja nas cruzadas e que, ao retornar para casa, depara com sua esposa morta por uma trama do inimigo, fato que levou sua esposa acreditar que o conde, seu marido, tivesse morrido em batalha. Com a dor de sua morte ela se joga da torre do castelo cometendo suicídio. Quando o Drácula retorna da batalha descobre que sua amada está morta e que a igreja se recusa a sepultá-la em solo sagrado, condenando-a a vagar pela eternidade. O conde se revolta contra a igreja e realiza um pacto de sangue, o que vai fazer com que ele viva eternamente em busca de sua amada. Essa procura acaba alguns anos depois quando ele a encontra em Londres. O conde vai ao seu encontro para transformá-la em uma vampira, a fim de que possam ficar juntos.

1.3 VAMPIROS: O QUE OS CONSTITUEM COMO SUJEITOS

Até aqui, fizemos uma breve genealogia das histórias de vampiros para, a partir de tais estudos, traçarmos a construção de um sujeito vampiro. Para tanto, buscaremos olhar mais de perto, em *close*, algumas dessas histórias buscando as repetições e dispersões que as constituem.

Em muitos dos relatos de mitos, contos, livros e filmes encontramos várias recorrências como o fato de os vampiros se alimentarem de sangue, de mortos ou de seres vivos preferencialmente jovens ou crianças. Tais seres geralmente são descritos como maléficos, de pele pálida, unhas compridas, olhos vermelhados, dentes grandes. Outra repetição que verificamos nos mitos é a forma na qual esses seres são transformados em vampiros, ou seja, demônios que querem se vingar de seres humanos ou humanos que

³ O romance o “Drácula” foi publicado pela primeira vez em 1897. Segundo Melton (1995) tal obra inaugura toda uma era de ficção sobre os vampiros.

cometeram suicídio ou crimes que os transformem em pessoas incapazes até para irem para o inferno, sendo condenados a vagarem pela terra. Mas uma forma de transformação em vampiros ocorre por meio do contágio que se dá através da ingestão de sangue de vampiro.

Outro fato que chama atenção por sua regularidade é como os vampiros são destruídos em sua maior parte. Eles possuem as mesmas fraquezas, sendo uma delas a exposição à luz do sol. Como os vampiros são seres noturnos a luz do sol pode matá-los, mas a maneira mais memorável de eliminar um vampiro é cravando uma estaca em seu peito. Nos registros que buscamos, encontramos algumas variações em alguns dos mitos, principalmente nos mais antigos, quando as estacas não são capazes de matar um vampiro, apenas imobilizando-o, até que o mesmo possa tomar um banho de luar o que fará com que ele retorne a vida. Segundo Torriço (2009) a forma mais eficiente de se matar um vampiro é cortando sua cabeça e queimando junto com o seu corpo, sendo a modalidade preferida pelos antigos, que gostavam de decapitar e queimar qualquer ser suspeito de vampirismo.

De acordo com Barber (1988), alguns povos antigos acreditavam que a alma ficava no corpo até a decomposição. De forma que, para alguns desses povos, fazia parte do ritual de morte o processo de decapitação, com isso deixando a alma do morto partir livremente. Assim, Melton (1995) relata que alguns povos acreditam que o vampiro não pode ser morto porque sua alma está presa a seu corpo que o chama de volta, sendo possível se especular que a alma dos seres amaldiçoados, incluindo os vampiros, sejam incapazes de sair do seu corpo por sua própria conta. Por isso, acreditam ser a decapitação a forma mais eficiente de se eliminar um vampiro.

Como citamos anteriormente, há uma gama de elementos que se repetem e é por meio deles que buscamos delinear uma construção para o sujeito vampiro. Assim, olharemos para as diversas séries enunciativas, da forma como pensou Michel Foucault (2008), procurando determinar a forma de relação que pode ser legitimamente descrita entre diferentes séries, bem como os elementos que figuram simultaneamente conjuntos distintos. Logo, o nosso gesto de descrição indicará “[...] não somente que séries, mas que ‘séries de séries’ – ou, em outros termos, que ‘quadros’ – é possível constituir” (FOUCAULT, 2008, p. 11).

Colocadas as características principais da constituição mítica dos vampiros, vamos encadeá-las com suas historicidades para compreender quais modificações ocorreram com o tempo e o que possibilitou suas condições de existência para “fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado” (FOUCAULT, 2008, p.31) criando, assim, um feixe de relações entre os discursos que emergem. Para a construção do nosso quadro, retomaremos as narrativas de vampiros,

observando como os discursos que ali se materializam são inscritos e retomados em outros momentos. Assim, em nossas análises, não nos ateremos a uma linearidade dos mitos e contos para a construção desse sujeito, mas tomaremos o postulado foucaultiano da descontinuidade histórica para investigarmos as microcamadas existentes no interior das histórias já citadas, analisando os acontecimentos que vão e voltam, atravessando as linhas de nosso quadro.

Iniciaremos nossas análises com dois contos que, assim como na mitologia, as histórias são tomadas como manuais pedagógicos disciplinadores que regem as regras de conduta de uma sociedade. Tais regras vão ser dissipadas por meio de narrativas para que, com isso, consigam uma maior abrangência. Dessa maneira, por meio de narrativas, conseguem determinar o que pode ou não ser feito, de tal modo que nessas narrativas a ruptura com tais normas leva a uma punição, reafirmando-se por meio de um controle de conduta o que se pode ou não ser feito.

1.3.1 O jurídico-biológico

As narrativas que estão sendo analisadas fazem parte de uma produção de um discurso disciplinador que busca controlar as condutas da população. Revel (2005) afirma que o controle é exercido por meio de vários outros poderes laterais que servem como uma forma de normatização da população. Assim, vemos também funcionar nesse quadro literário um conjunto de leis sociais, nas quais estão estabelecidos padrões de comportamento que devem ser seguidos. Essas leis reafirmam um discurso de obediência à família, à sociedade e à religião, colocando, portanto, em funcionamento um discurso jurídico por meio de várias instâncias da sociedade, de tal modo que as leis são estabelecidas por um todo social e devem ser seguidas, tendo uma punição para o não cumprimento das mesmas.

Foucault (2010d) afirma que o não funcionamento de leis em uma instância social gera uma punição por meio do corpo, assim se estabelece uma lei jurídico-biológica na medida em que existem leis que devem ser cumpridas e o não cumprimento de tais leis gera uma punição em um âmbito biológico. Nesse sentido, todo sujeito que rompe com as leis estabelecidas socialmente, sejam elas no âmbito jurídico, biológico ou religioso está sujeito a um enquadramento em uma anomalia. Isso o colocaria no lugar de um sujeito externo a essas leis, diferente de todo o resto do corpo social que as segue, sendo assim, atribuído a ele o caráter de monstro que é, para Foucault (2010d, p. 47), “[...] em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza”.

A forma de transformação de um humano em vampiro se dá no âmbito de uma ruptura com as leis divinas e biológicas na medida em que todo ser humano está fadado à morte em algum momento de sua vida. No caso do indivíduo, ao se transformar em vampiro, ele estaria rompendo com essa lei, seguindo o caminho do fantástico por meio de práticas de magia, como afirma Torrigo (2009), pois, para o autor, aqueles que se transformam em vampiros possuem o poder de animar corpos mortos, rompendo, assim, com as leis naturais da vida.

Levantando-se cedo pela manhã, estava a ponto de entrar na choupana onde deixara o cadáver quando um ladrão veio ao seu encontro e informou-o de que o **corpo não estava mais ali**, tendo sido transportado, por ele próprio e seus companheiros, depois que ele se retira, para o alto de um monte próximo, conforme a promessa, por eles feita a Sua Senhoria, de que seria **o mesmo exposto ao primeiro raio frio da lua que surgiria após sua morte**. Aubrey surpreendeu-se e, levando consigo diversos homens decidiu ir enterrá-lo no local onde jazia. Mas, ao chegar ao cume, **nenhum vestígio encontrou, nem do cadáver nem das roupas** (POLIDORI, 2009, p.199. Grifos nossos).

Como podemos observar no trecho acima que relata a possível morte de Ruthven, há uma ruptura com a norma quando a mesma determina que todos os seres humanos devem morrer, mas, no entanto, o que verificamos é que isto é rompido na medida em que ele é “exposto ao primeiro raio da lua que surgiria após sua morte”. Assim, quando ele é exposto ao luar revive transgredindo a própria morte. Tal passagem é marcada pela ausência do cadáver e de suas vestes no lugar em que foi deixado pelos ladrões, sinalizando para o leitor que o Lord resurgiu da morte.

Outro fator determinante na antiguidade para a transformação de um ser em um vampiro é composto pelas características mentais das pessoas enquanto vivas. Torrigo (2009) afirma que pessoas com índoles violentas estavam propícias, depois de sua morte, a virarem vampiros, pois esses seres eram descritos como sendo perversos e sem coração, o que só poderia surgir de pessoas que tivessem tal tendência em vida. Nessa linha, pessoas que possuíssem a sexualidade aflorada eram conhecidas como pervertidos e, com isso, tinham uma condição mais propícia para se transformarem; como podemos observar na passagem abaixo:

Em Bruxelas e outras cidades pelas quais passaram, Aubrey surpreendeu-se com a aparente avidez com que seu companheiro buscava os **centros de todos os vícios então na moda**; lá mergulhou ele em todo o espírito das mesas de Faraó: **apostava e era sempre bem-sucedido no jogo**, salvo quando seu oponente era um **notório trapaceiro e então ele perdia ainda mais do que ganhava, mas sempre com o rosto imutável com que em**

geral observava a sociedade ao seu redor: **o mesmo não acontecia**, entretanto, quando encontrava **o novato impetuoso, ou o azarado pai de família numerosa**; então seu próprio desejo parecia a lei da fortuna (POLIDORI, 2009, p.186. Grifos nossos).

Podemos observar no trecho acima que Ruthven se dedicava a luxúria, se jogando nas mesas de jogos e tendo como seu maior prazer ajudar a quem pratica a luxúria por gozo e prejudicar a quem necessita. Assim, ele sempre perdia para os trapaceiros e isso não lhe causava nenhum incômodo, ficando marcado para o leitor por meio de suas características faciais. O seu rosto é descrito como “imutável com que em geral observava a sociedade”. Desse modo, não vemos nenhuma modificação facial no momento de sua perda financeira, mas quando tinha em sua frente um pai de família, o mesmo não perdia a oportunidade de retirar dele tudo o que tivesse invertendo com os padrões de moralidade.

É importante também não esquecermo-nos das pessoas que se suicidavam, visto que essas não eram dignas de lugar nenhum entre o céu e o inferno, condenadas a vagarem por toda a eternidade. Os acontecimentos no funeral que fugissem às normas desse ritual, ou o aparecimento de animais, durante o enterro, violando o cadáver, caracterizam outro fator determinante.

Os malditos, ou seja, seres amaldiçoados pela igreja e família também estavam propícios a se transformarem em vampiros, como também pessoas excomungadas da igreja Católica. O próprio Vrykolakas era um exemplo disso. De modo geral, falamos de seres expulsos da igreja por cometerem algum sacrilégio, mas também de pessoas com alguma deformidade corporal, que nasciam deformadas ou doentes mentais e eram considerados sujeitos com grandes possibilidades de se transformarem em vampiros após sua morte.

Verificamos que existe um padrão social que determina quem pode ser um vampiro. Tal padrão se estabelece por meio da ruptura com leis sociais, religiosas ou jurídicas. Assim, temos uma regularidade entre os seres que podem ser vampiros, ou seja, todos aqueles que de alguma maneira transgridem uma norma. Estão propícios a virarem vampiros todos aqueles que se envolveram com esses seres em relações externas a aprovação de seus familiares, ou ainda indivíduos que possuem em sua própria índole a maldade, que de alguma maneira realizam ações que são questionáveis socialmente, ou que de alguma forma foram contaminadas por ligação com animais no momento de sua morte.

Torrigo (2009) afirma que a morte era tida como um momento sagrado. Sendo assim, não poderia existir nenhuma forma de contaminação nesse momento. Assim, uma das formas de contaminação, conforme já pontuamos, o contato com animais no ato da morte. Portanto,

os vampiros mitológicos são seres que em algum momento de sua vida transgrediram uma das normas impostas pela sociedade, recebendo como punição a vida eterna, o que coloca tais seres no lugar do monstro da maneira como Foucault nos apresenta.

1.3.2 Monstruosidades corporais: do monstro moral ao sujeito moral

Verificaremos nos contos como se constitui um sujeito vampiro e como os discursos que emergem a sua volta o configuram nesse lugar. Para isso, recorreremos aos mitos e às narrativas literárias, observando seu léxico para, por meio da emergência de regularidades, podermos traçar um perfil desse sujeito. Para tal estudo, seguiremos os pensamentos de Foucault (2008), que afirma a necessidade de descrever o léxico para análise e compreender as formas de encadeamentos em suas formulações.

Para Foucault (2008, p. 213) descrever não é isolar termos, é sobretudo pensar “as condições nas quais se realizou a função que deu a uma série de signos [...] uma existência específica”. É pensar como se dá a relação entre termos, pois para o autor descrever significa verificar as condições de emergência e sentidos possíveis para tal léxico. Assim, analisar o léxico em uma perspectiva foucaultiana é dar conta dos discursos que estão imbricados nele. É pensar as construções sócio-históricas que os constituem, ou seja, é compreender como tais construções lexicais se constituem como práticas discursivas.

De tal modo observamos que nas três narrativas em questão, como também nos mitos estudados, há uma regularidade para a descrição da figura do vampiro. Ele é sempre descrito como alguém que possui boa educação e daí emerge sua reputação de *lord*, sempre causando boa impressão em sua forma de se apresentar, o que não acontece com suas feições corporais, sempre descritas como tendo a pele pálida, olhos bem marcados, unhas afiadas e dentes grandes e pontiagudos como podemos notar a seguir:

Aconteceu que, em meio às dissipações costumeiras no inverno londrino, surgiu, nas muitas festas dos senhores da alta sociedade **um nobre mais conhecido por suas peculiaridades do que por seu status**. Ele observava a alegria ao seu redor como se dela não pudesse participar. Aparentemente, o riso despreocupado dos demais só lhe atraía a atenção para que pudesse **com um olhar sufocá-lo e lançar o medo** [...]. Os que experimentavam aquela sensação de pavor não conseguia, explicar de onde vinha: alguns a atribuíam **aos olhos cinzentos e frios** que, fixando-se no rosto do indivíduo, não pareciam penetrar num relance chegar até as profundezas do coração. [...] **A despeito do tom cadavérico** de seu rosto, que jamais adquiria um matiz mais intenso (POLIDORI, 2009, p.181-182. Grifos nossos.).

O trecho acima é retirado do início da obra *O Vampiro*, de Jhon Polidori, e nos mostra uma descrição do personagem Ruthven, que vem sendo composto no interior da narrativa como um vampiro. Assim, para tal composição o narrador inicia com a descrição de um senhor nobre, que chama a atenção por suas distinções aos outros a sua volta, fazendo com que seu estatuto de nobre seja colocado em segundo plano, não tendo importância para a narrativa, ou ainda, para a descrição do personagem, dando a ele uma aura alienígena de alguém que está presente, mas que não faz parte do todo. Ele é descrito como sendo um ser sombrio – distante de qualquer possível alegria – que tem o poder de apavorar a todos em sua volta com um simples olhar. Além de possuir uma das características marcantes para a literatura de horror, segundo Lovecraft (2005), que é a pele pálida.

A palavra utilizada pelo narrador para iniciar a descrição do personagem é “peculiaridades”, indicando a existência de alguma outra coisa que vai além do que ele pretende descrever nesses primeiros parágrafos da narrativa, dando espaço para futuras inclusões. Assim, o narrador vai construindo uma formação de horror com descrições que vão além das características físicas.

O personagem descrito abomina a alegria, extraindo satisfação apenas no ato de acabar com ela, instalando o pavor nas pessoas, pois o mesmo possui o poder de “com um olhar sufocá-lo e lançar o medo” e, com certeza o toque mais sutil, enxergar as profundezas do coração. Essa situação nos remete a um velho ditado popular que afirma que os maiores monstros estão escondidos no fundo das almas humanas e a exposição desses é aterrorizante, é como se despir diante de um espelho. Assim, é dado a Ruthven o maior poder sobre as almas humanas, de colocá-las diante de seus maiores monstros.

Essas características descritas já foram atribuídas ao vampiro desde muito. Torriço (2009) apresenta o vampiro como sendo um ser pálido, de dentes longos, e mãos finas. Em *O Vampiro*, Ruthven é descrito como tendo “os olhos cinzentos e frios” um tom “cadavérico” em suas feições e tais características também são apresentadas em Carmilla, que é colocada como uma mulher de traços finos e bonitos, com dentes pontiagudos, como podemos notar abaixo:

Ela era **mais alta** do que a média das mulheres. Começo por descrevê-la. Era esbelta, e **extremamente graciosa**. Exceto que seus movimentos eram lânguidos – *sumamente* lânguidos; é verdade que nada em sua aparência sugeria invalidez. A **pele saudável** e viçosa; os **traços eram delicados** e belamente delineados; os **olhos eram grandes, escuros**, e brilhantes; os cabelos eram maravilhosos – [...] Eram extraordinariamente finos e macios,

e exibiam um ardente tom castanho-escuro, com mechas douradas (LE FANU, 2010, p.67. Grifos nossos.).

O trecho acima foi retirado do conto *Carmilla*, de Le Fanu, no qual Laura inicia a descrição de sua nova hóspede, que possui características de uma mulher bela, porém com traços que a diferencia das demais mulheres a sua volta. Carmilla, pois, era “mais alta do que a média das mulheres, possuía movimentos lânguidos – sumamente lânguidos”, que nos remete a algo fora do lugar. Perrot (2012), ao problematizar uma história das mulheres e seu estatuto social em determinados períodos, explica que as mulheres possuem uma estatura mediana para baixa, e devem ser delicadas em seus movimentos, o que não acontece com Carmilla, que possui uma estatura maior que a média. No entanto, na maior parte da descrição de Carmilla, ela é colocada como sendo uma mulher bonita de “pele saudável [...] e traços delicados”, uma companhia agradável, extremamente graciosa encantadora.

O único traço que a liga com a linhagem dos vampiros são seus dentes, descritos como tendo “um dente dos mais afiados... longo, fino, pontudo, como uma sovela, como uma agulha.” (LE FANU, 2005 p.77), remetendo-nos a dentes de predadores – como leões, ursos, lobos – e finos como uma agulha capazes de perfurarem qualquer superfície.

Nesse íterim, temos um padrão de repetição nos estratos que constituem as características corporais do sujeito vampiro, colocando esse sujeito próximo à animalização. Vemos descrito por meio desses traços as características de um predador, por suas feições pálidas e por seus dentes pontiagudos, o que parece colocar o leitor diante de um animal em caça que deve ser temido.

Foucault (2010d, p. 47) nos explica que o não cumprimento de leis naturais gera uma punição, que se evidencia por meio de transformações, produzindo “[...] uma violação das leis da natureza.” Isso gera um “registro duplo, infração às leis em sua existência mesma. O campo de aparecimento do monstro é, portanto, um domínio que podemos dizer ‘jurídico-biológico’ (FOUCAULT, 2010d, p. 47).

Assim, o vampiro é evidenciado em seu corpo com as marcas de uma transgressão moral. Para Foucault (2010d), a moral é exercida por meio de procedimento de controle de uma conduta, determinando o que é certo ou errado. O vampiro, ao transgredir uma moral religiosa sobre a vida e a morte, passa a constituir um quadro de violações, que Foucault (2010d, p. 69) denominou de “monstro moral”. Verificamos, aqui, que a materialização da moralidade dessa monstruosidade se evidencia por meio de marcas corporais.

Destarte, vemos sendo traçadas as características primordiais para o vampiro. Em *O Vampiro* tem um misto dos vampiros mitológicos como seres repugnantes tanto em suas feições como em suas atitudes. No entanto, em *Carmilla* já existe uma modificação de suas feições, deixando poucos traços que possam distingui-la de uma mulher de seu tempo. Em contrapartida, suas ações continuam dignas de qualquer vampiro mitológico. Tais modificações vão ser melhores representadas em *Drácula*, que traz um misto de traços monstruosos com sua pose de *lord*. O que não modifica ainda são suas atitudes, que são tão cruéis como qualquer vampiro de qualquer tempo. Vejamos:

Seu conjunto facial era do tipo fortemente – **aliás muito fortemente** – **aquilino**, emprestando um destaque muito característico à **arcada nasal, que era bastante fina**, em contraste com os orifícios das ventas, peculiarmente arredondados. **A testa apresentava uma sensível proeminência**, e os **cabelos, que mostravam-se particularmente escassos** em torno das têmporas. As sobrancelhas formavam um traçado compacto, encobrindo virtualmente a convergência do nariz, e delas sobressaíam muitos fios mais ásperos que pareciam enroscar-se em sua própria profusão. **A boca, até onde permanecia visível sob a densidade do bigode, era dura e de aspecto cruel** e fazia às vezes de uma moldura forçada a **dentes estranhamente brancos e aguçados**. [...] Quanto ao resto, suas **orelhas** eram estranhamente descoradas e **de formato pontiagudo** no lóbulo superior. [...] O efeito geral causava a impressão de uma profunda palidez (STOCKER, 2011, p.31. Grifos nossos.).

O trecho acima é um extrato da obra *Drácula*, de Bram Stoker, que apresenta a descrição do próprio Drácula pelo olhar de John quando chega ao castelo do conde. Temos como característica de tal narrativa as descrições detalhadas de seus personagens como podemos observar na citação acima. Assim, o narrador traz em sua descrição dois pontos distintos para a composição do personagem.

O primeiro é composto pelas atribuições físicas, pois, como podemos notar, ele é descrito como sendo um ser “fortemente aquilino”; com sua “arcada nasal bastante fina”; tendo em sua testa uma “sensível proeminência”; com pouco cabelo; com dentes “estranhamente brancos e aguçados”; com orelhas de “formato pontiagudo”, reenviando-nos à imagem de uma ave de rapina, ou seja, a um predador, servindo tanto para desumanizar o personagem, criando em volta dele um aspecto animalesco, como também para atribuir um certo temor, de encarar um predador, para quem encara o personagem.

O segundo aspecto que verificamos é atribuído à personalidade do personagem quando é descrito possuindo “a boca [...] dura e de aspecto cruel”. Isso sinaliza que o personagem possui o controle de suas emoções, mas isso transparece em sua boca. De tal modo, que por

mais amigável que ele se apresente a sua boca revela sua personalidade. Além da boca outro lugar marcado para composição física do vampiro é a palidez de sua pele, que é sempre apresentada antes dos relatos de morte de suas vítimas, o que modifica o tom de sua pele.

Por meio de uma composição de traços corporais, vemos funcionando a construção de uma anomalia, na qual o lugar do anormal é o lugar do monstro para Foucault (2010d). E o lugar de “referência do monstro humano é a lei” (FOUCAULT, 2010d, p.48). É na ruptura com as leis que temos a criação do monstro. Assim, verificamos através da breve genealogia percorrida pelas histórias de vampiros, a apresentação de um sujeito que é colocado como metade humano, metade monstro. Tal verificação nos remete ao pensamento de Courtine e Harroche (1988, p. 32), ao afirmarem que “o homem possui duas faces, das quais uma escapa ao olhar”. O autor divide o homem em dois, um que é exterior, e se evidencia, e outro que é interior, aquele que se esconde do olhar. Verificamos uma duplicidade entre o humano e o monstro que é marcada por uma deformidade corporal. Assim, nas narrativas de vampiro descritas vemos a interioridade sendo mostrada por características corporais, que apesar de aparentarem serem humanos, os vampiros deixam transparecer em seu corpo traços monstruosos. Tais lugares são evidenciados nas narrativas de tal forma a causar um estranhamento no leitor.

O estranhamento do qual nos referimos é criado em partes específicas do corpo, onde verificamos uma recorrência na forma de circulação das histórias de vampiro, que é sempre descrito com um conjunto de características bem distintas; como alguém que possui olhos frios cinzentos, pele com aspectos cadavéricos, dentes extremamente brancos e pontiagudos. Assim, cria-se uma associação entre o humano e o animal, ou seja, uma “inferência indireta, quando é a analogia entre as formas humanas e animais que permite predizer os caracteres” (COURTINE & HARROCHE, 1988, p. 33).

Notamos em nosso percurso pela literatura de vampiro que esse sujeito ocupa dois lugares: um que é o do humano, e outro que é o do monstro, que se evidencia por suas descrições corporais. Portanto, por meio de recorrência de suas descrições físicas, observamos a marca de uma punição corporal quando os personagens são descritos com feições que se misturam entre humano e animal. Como, por exemplo, quando Polidori (2009) descreve seu vampiro como um nobre, o que designa um lugar social que ele ocupa, mas, ao mesmo tempo, subestima o seu título de nobreza ao afirmar que ele era mais conhecido por suas “peculiaridades”, dando a ele o lugar do estranho. Esse estranhamento se afirma com o decorrer de suas descrições. Rutheven chama a atenção pela cor de sua pele sem vida e por seus olhos que são frios, cinzentos, ao ponto de causar medo a todos que o encarem.

O mesmo podemos notar em Carmilla, que é colocada em um lugar de aparente igualdade com todas as moças de seu tempo, exceto por ser mais alta que a média, desengonçada, e seus dentes serem tão finos que são comparados com uma agulha, dando a ela também o lugar do estranhamento, que a distingue das demais.

Em *Drácula*, Stoker cria uma ambientação de medo quando descreve o conde como alguém de uma força extraordinária, de pele pálida, mãos, orelhas e dentes alongados, remetendo-nos a imagens de um predador, alguém que deve ser temido.

Como vemos, o lugar do monstro, por um lado, é jurídico na medida em que ele transgredir com leis naturais que determinam que todo ser humano deve morrer. Ao vampiro é dado “direito/castigo” de viver eternamente; por outro, é biológico, porque se evidencia no corpo, revelando, assim, o lugar da norma por meio de marcas corporais que gritam para todos o lado não humano dos seres descritos, criando, assim, uma distinção para norma.

1.3.3 O monstro e o governo do outro

Não são apenas as características físicas que transpõem o tempo e marcam os vampiros como sujeitos. Em vários dos mitos como nas obras literárias vemos ser descritas suas características psíquicas, dando a eles um poder sobre os outros. Assim, mesmo estando no lugar do monstruoso, da animalidade, que é o lugar do descontrole e do desgoverno, o vampiro estabelece para si um controle psíquico por meio do conhecimento de suas limitações e é com esse conhecimento que ele possui o governo de si do outro.

Por meio desse governo, o vampiro marca o lugar do soberano, o do rei que, segundo Foucault (2010a), tinha o direito de dispor da vida e da morte de seus súditos. Assim, a soberania se estabelece no âmbito biológico, no direito de dar ou de tirar a vida. Segundo Milanez (2011, p. 61), “a soberania aparece ainda em seus poderes sobrenaturais ao controlar a natureza”. Nessa perspectiva, vemos marcado o lugar do soberano nas três narrativas supracitadas por meio de um controle corporal e mental que determina o lugar do governante e do governado nas narrativas.

Em *O Vampiro*, Ruthven manipula as pessoas a sua volta fazendo com que elas cometam atos socialmente questionáveis. Assim, sua caridade apenas era vista por pessoas que possuíssem uma conduta questionável, como podemos observar:

[...] quando o **libertino** vinha a pedir algo, **não para aliviar sua miséria**, mas para se permitir **chafurdar em sua luxúria**, mergulhar ainda mais

fundo em sua iniquidade, era despachado com abundante caridade. (POLIDORI, 2009, p.184. Grifos nossos).

Notamos na citação acima que, por meio de suas doações, Ruthven manipulava as pessoas para que as mesmas liberassem o que há de mais deplorável em seu íntimo, para que pudessem se “chafurdar em sua luxúria”, assim ele se mostrava pronto a ajudar todos aqueles que fossem utilizar sua ajuda em algum ato condenável pela sociedade. Por meio de sua ajuda financeira, Ruthven exerce um governo sobre todos aqueles que o procuram, criando um ambiente de ações deploráveis, espalhando a monstruosidade por onde passasse.

Em *Carmilla*, o governo do outro se dá por meio de seu controle corporal, que ela exerce em suas vítimas, já que eram atingidas por uma doença chamada *oupire*, que sugava toda sua vitalidade até levá-las à morte, como podemos ver no trecho abaixo, no qual Laura descreve sua suposta doença.

[...] Eu não sentia dores, e **não podia me queixar de nenhum distúrbio físico. Meu sofrimento parecia pertencer à esfera da imaginação**, ou dos nervos, e por isso que fossem minhas agruras, eu as guardava comigo, com uma descrição mórbida (LE FANU, 2010, p. 97. Grifos nossos.).

Assim, observamos que, apesar de não se sentir bem, Laura não tinha como comprovar que estava doente. Quando ela afirma que “não podia se queixar de nenhum distúrbio físico”, sinaliza o controle psíquico exercido por Carmilla em sua vítima que, apesar de se encontrar sem forças, acreditava que seu “sofrimento [...] pertence à esfera da imaginação.” Desse modo, vemos funcionar uma forma de governamentalidade, como é descrita por Foucault (2013), um governo nas pequenas esferas, nas quais o governo é exercido por meio de um domínio pessoal e psíquico, de modo que na narrativa em questão o governo é exercido por Carmilla em torno de Laura que, apesar de estar definhando a cada dia, não admite estar doente, pois há um controle mental que a prende nessa situação, fazendo com que a mesma não deseje sair e, assim, não peça nenhuma ajuda, colocando-se cada vez mais nas mãos de sua inquiridora.

Em *Drácula*, vemos materializado esse governo do outro em sua relação com Lucy, que também como Laura em *Carmilla* se encontra definhando em uma cama, mas não consegue achar forças para lutar contra o poder exercido sobre seu corpo:

O que me despertou foi aquela mesma **repetida e intolerável batida de asas** contra as vidraças de minha janela, cujo o começo remonta às noites posteriores à minha excursão sonâmbula à Scarpa de Whiby, quando fui salva por minha amiga Mina, e cujo a amizade agora tanto prezo. [...] **Tentei**

tudo o que é possível para adormecer, no entanto meu empenho resultou inútil. Isso fez com que meu antigo **temor contra o sono** me assaltasse, e decidir então manter-me desperta. [...] Então, vindo de fora, de entre a macega, **ouvi uma espécie de uivo semelhante ao de um cão**, porém bem mais selvagem e profundo (STOKER, 2011, p.207-208. Grifos nossos.).

Dessa maneira, materializam-se atitudes para a construção de uma tortura que faz parte da manipulação para manter Lucy sobre seu domínio, quando ela não consegue dormir amedrontada com as batidas de asas de morcegos em sua janela que de alguma maneira anunciam algo que ela teme. O Conde mantém seu governo por meio do medo, da mesma maneira que um governante mantém seu poder por meio da coerção de seus súditos. Desse modo, Lucy tenta resistir a tal dominação. Ele a amedronta por meio de um uivo que se assemelha a um cão. Lucy se entrega ao governo do conde não tendo mais autonomia de si, seguindo somente o seu controle.

Verificamos que nas três narrativas há um controle exercido por parte do vampiro em relação às suas vítimas, que são colocadas em uma rede de acontecimentos da qual elas não possuem poder para se desvencilhar. Em *O Vampiro*, Ruthven distribui dinheiro a todos aqueles que de alguma maneira usaram para romper com a moralidade, não dando as suas vítimas nem a chance de perceberem em que rede de intriga contra a humanidade estão se instalando. Em *Carmilla*, o ocorre o mesmo, pois, com sua personalidade doce, a vampira manipula Laura para que a mesma não possua força para pedir ajuda aos sintomas de sua possível doença, criando, assim, a ambientação propícia para que a mesma possa continuar a se alimentar de sua futura vítima. Em *Drácula*, o Conde manipula as emoções de Lucy de maneira que a mesma não possui forças para ir contra sua vontade, se entregando ao medo e com isso á morte.

Segundo Milanez (2013), só existe o governo do outro na medida em que rompemos com leis pré-existentes. Assim, a condição de existência do sujeito vampiro é justamente a ruptura com todas as leis sociais, jurídicas e biológicas, dando a ele um conhecimento de si e com isso um controle do outro.

1.3.4 Norma e transgressão: a conduta moral em jogo

As narrativas em estudo parecem-nos cumprir uma função pedagógica de controle para a população, determinando o que pode ou não ser feito. Assim, verificamos a apresentação de normas do que é permitido, sob uma função punitiva para aqueles que desobedecem regras pré-estabelecidas. De tal modo, observamos em *O Vampiro* que Aubrey

demonstra incredulidade a respeito das histórias de vampiro e é avisado a acreditar, “pois fora observado que aqueles que haviam ousado questionar sua existência sempre receberam provas que os obrigava, com grande dor e pesar confessar que era verdade” (POLIDORI, 2009, p.191). Não levando a sério os avisos, Aubrey permanece até ao anoitecer em um local de constantes ataques de vampiros. O mesmo ocorre a Jonathan Harker ao se dirigir ao castelo do conde Drácula. É alertado para o perigo de se encontrar ali em tal data, como podemos observar no diálogo abaixo:

- O senhor sabe em que data estamos?

Respondi-lhe que estamos a quatro de maio. Balançando a cabeça, ela retrucou-me apressadamente:

[...]

- Trata-se da véspera do dia de São Jorge. O senhor não sabe que esta noite, quando o relógio soar a última das doze badaladas, todos os males do mundo se desencadearão no auge de sua força? O senhor sabe para onde está-se dirigindo e o que lá irá fazer? (STOKER, 2001, p.12)

Notamos que apesar de serem avisados dos perigos que corriam, em ambas as narrativas, os personagens optam por se aventurarem pelo fascínio do desconhecido, transgredindo com a norma existente em tais sociedades. Compreendemos transgressão de acordo com os postulados teóricos de Foucault (2009a), ou seja, considerando que para que haja uma transgressão deve existir uma norma a ser seguida em um jogo de relações sociais, que transformam tais normas em um padrão de conduta moral. Assim, quando transgredimos os limites determinados por uma sociedade, há uma punição para isso. Esse discurso perpassa ambas as narrativas. Tanto Aubrey quanto Jonathan são punidos por não ouvirem os avisos para não irem a tais lugares. Em *O Vampiro*, Aubrey é atacado e vê sua amada ser morta. No *Drácula*, John é aprisionado no castelo para que sirva aos propósitos do Conde.

Posto isso, observamos a regularidade de um padrão de conduta moral que evidencia a norma a ser seguida é a da obediência. No momento em se transgride tal norma verificamos uma punição para que sirva de exemplificação para os leitores e que se restaure a norma. Segundo Foucault,

[...] a norma não se define absolutamente como uma lei natural, mas pelo papel de exigência e de coerção que ela é capaz de exercer em relação aos domínios a que se aplica. Por conseguinte, a norma é portadora de uma pretensão ao poder. A norma não simplesmente em princípio, não é nem mesmo um princípio de inteligibilidade, é um elemento a partir do qual certo exercício do poder se acha fundado e legitimado. [...] a norma traz consigo ao mesmo tempo um princípio de qualificação e um princípio de coerção. [...] ela está sempre ligada a uma técnica positiva de intervenção e de

transformação, a uma espécie de poder normativo (FOUCAULT, 2010d, p.62).

Quando o vampiro rompe com a norma estabelecida socialmente, determina-se que todos devem morrer. Ele se coloca no lugar do monstro jurídico-biológico quando vemos evidenciar através de suas características físicas e psíquicas um poder que é sobre-humano, dado ao vampiro quando vence a morte e exerce o poder de controlar a todas as criaturas a sua volta. No entanto, como é afirmado por Foucault (2010d), a norma vem como uma forma de regulação das possibilidades existentes. Com isso, tanto a vida eterna como também o poder de tudo não se encontra nas possibilidades existentes para uma sociedade. O vampiro possui uma fragilidade que o coloca em um lugar passível de retorno à norma. Portanto, o que inicialmente apresenta as visibilidades do que poderíamos chamar de transgressão, faz um retorno às avessas e instaura novas normas. Podemos observar nos trechos abaixo, duas modalidades de retorno às normas:

A fraqueza de Aubrey aumentou; a hemorragia provocou sintomas da proximidade da morte. Ele pediu que fossem chamados os tutores da irmã e, quando bateu meia-noite, relatou calmamente tudo que se leu. Morreu logo depois.

Os tutores se apressaram em proteger Miss Aubrey, mas, quando chegaram, era tarde demais. Lorde Ruthven desaparecera, e a irmã de Aubrey havia saciado a sede de um vampiro (POLIDORI. 2009,p.208).

Em *O Vampiro*, o retorno à norma se dá por meio da morte de Aubrey e de sua irmã, já que o mesmo tanto dera condições como fizera parte por meio de seu silenciamento. Mesmo sem seu consentimento e participação nas atrocidades praticadas por Ruthven, ainda que não permitisse que o vampiro se casasse com sua irmã, no momento em que escolheu manter sua promessa silencia-se e apenas revela no fim do prazo determinado pelo vampiro, condenando, assim, sua irmã à morte.

Em *Carmilla*, a vampira não conta com ajuda de ninguém para cometer suas atrocidades e, com isso, ela é morta para que se possa restabelecer a norma.

[...] Então, seguindo a antiga prática, o corpo foi exumado e uma estaca pontiaguda foi cravada no coração da vampira, que, naquele instante, emitiu **um urro lancinante, comparável ao de um mortal** em sua agonia derradeira. Em seguida a cabeça foi decapitada, e uma torrente de sangue jorrou do pescoço cortado. O corpo e a cabeça foram, posteriormente, depositados sobre uma pilha de lenha e reduzidos às cinzas (LE FANU, 2010, p.144. Grifos nossos.).

Notamos mais uma vez a norma é restabelecida por meio da morte. Dessa vez, por meio da vampira que é morta com uma estaca cravada em seu coração. Neste instante, a mesma emite um “urro lancinante, comparável ao de um mortal”. Assim, é retirado dela o direito à imortalidade, restabelecendo a norma. O mesmo ocorre em o *Drácula*:

Mas, neste preciso instante, flamejou um sibilante golpe da cortante lâmina empunhada por Jonathan. Nada mais fiz que estremecer quando a vi mergulhar em sua garganta. E como numa perfeita sincronização, o aguçado facão do Sr. Morris trespassou o coração do monstro.

Tudo aconteceu como por milagre. Mas diante dos meus olhos marejados de alegres lágrimas, num átimo fugaz, seu corpo já inerte se desfez em pó e desapareceu de minha vista (STOKER, 2011, p. 331-332).

A morte é tomada em ambas as narrativas como um procedimento para se restabelecer a norma, já que não é permitido a nenhum ser humano ser imortal. Dessa forma, quando o vampiro tem o governo sobre a morte ele transgride as leis da natureza, transformando-se em um monstro moral, mas toda a transgressão leva a uma correção e um retorno à norma, que se dá por meio de uma punição. No nosso *corpus* há uma recorrência que coloca o lugar da morte como um retorno a norma.

1.4 UM BREVE RETORNO

Nesse capítulo, fizemos uma genealogia do sujeito vampiro, buscando olhar a construção do mesmo pelo tempo. Iniciamos nosso percurso pelos mitos que nos mostram quão antiga é a existência de tais histórias no âmbito da sociedade. Com isso, verificamos, por meio da genealogia das histórias de vampiro, a existência de recorrências que vão determinar a sua constituição como sujeito por meio de características corporais, como a cor da pele que tem como marca a palidez, evidenciando, assim, a condição de morto, como também, os traços animais, descritos por meio dos seus olhos, mãos e dentes, que são representados como alongados, descrição que acentua a sua semelhança com os animais.

Observamos na mitologia e nas três obras que tratam de uma literatura de vampiro, que mesmo em lugares distintos, a forma de criação e de destruição do vampiro se dá de maneira análoga. Assim, verificamos que há um enquadramento do imaginário popular que perpassa uma rede de memória por toda nossa sociedade, na qual esses mitos possuíam uma função didático-pedagógica de demonstrar por meio da exemplificação o que deve e pode ser feito dentro da sociedade. Para melhor exemplificação, toma-se a criação de um monstro que

tem o conhecimento sobre a morte e o poder de modificá-la. No entanto, tal conhecimento é tido por muito tempo como sendo uma maldição infringida a todo aquele que transgredir as leis sociais e religiosas, devendo pagar para purgar seus pecados na terra.

Acredita-se, pois, que aquele que se transformou em vampiro tem pecados tão graves que o torna indigno de descanso nem no céu e nem no inferno, e por isso é condenado a vagar eternamente entre os humanos, sendo punido por meio de uma transfiguração corporal. Vimos, ainda, que a recorrência das características físicas do sujeito vampiro, enquanto aquele que possui feições empalidecidas, unhas largas e compridas, olhos arregalados, e dentes pontiagudos, cria um monstro jurídico-biológico. Em outros termos, a construção de um ser que rompe com manuais de conduta de uma sociedade, por meio das leis naturais que determina que a vida se estabelece por meio de um ciclo e seu fim é a morte. O vampiro, ao romper com esse círculo, se coloca no lugar de um monstro-jurídico. Como tal infração da lei é evidenciada por meio de traços corporais, compreendemos que aí irrompe o aparecimento de um tipo de monstro-jurídico-biológico.

Portanto, o vampiro exerce sobre suas vítimas um governo na medida que há um domínio corporal e psíquico, que lhe dá o lugar de soberano, dispondo, assim, de suas vidas, pois como um rei possui o direito de dar ou tirar a vida de suas vítimas, no sentido que ele tem o governo da morte, ou seja, o conhecimento sobre ela. Assim, ele pode escolher a quem dar esse conhecimento, dando-lhe a vida eterna.

No entanto, quando se transgride uma norma há sempre uma correção para que se encontre um retorno a ela. Dessa forma, o que é dado ao vampiro como “dom/maldição”, a vida eterna, é colocado como dispositivo de retorno à norma, uma fraqueza para que o regramento possa existir. Logo, o vampiro só é imortal até o momento que alguém o crave com uma estaca ou corte sua cabeça e queime seu corpo, fazendo com que sua alma seja liberta e, com isso, leve-o à morte.

2 CONSTRUÇÕES VAMPIRESCAS NO CINEMA: UM PERCURSO GENEALÓGICO

Não cabe aqui qualquer questionamento a respeito da chamada existência real dos vampiros, porém no mundo da ficção eles existem e possuem características bem peculiares. Seja o tempo, seja lugares distintos, tanto na mitologia quanto no cinema, encontraremos uma regularidade na construção desses sujeitos.

Mas como se constituem e de que forma se organizam esses sujeitos dentro do universo cinematográfico? Já fizemos uma breve descrição no capítulo anterior de suas morfologias corporais, marcadas na pele branca, olhos vermelhos, unhas compridas e que, sobretudo, enquanto mortos-vivos se levantam de suas tumbas à noite para se alimentarem de sangue.

A mitologia não concedia títulos a tais seres, geralmente eram tidos como monstros mitológicos que queriam se vingar dos seres humanos por terem sido contrariados em algum momento, ou eram seres que em vida infringiram alguma norma estabelecida pela sociedade, igreja ou justiça e, por isso, eram condenados a vagarem eternamente atrás de sangue para se alimentarem.

Os títulos na literatura vão ser dados pela primeira vez no conto de John Polidori ao seu vampiro Lord Ruthven, que Bram Stoker mantém e difunde, transformando-o em Conde Drácula. Segundo relatos, Stoker narrava a história do Conde Vlad, um guerreiro famoso por sua impiedade com os inimigos. É com Drácula que os vampiros ganham todo um glamour e riqueza, colocando-o em circulação no imaginário popular, perpassando décadas. Porém, mesmo com todo esse *status* eles continuam sendo vistos por muito tempo como seres sanguinários e temidos por todos, evidenciando uma construção social. Essa determina que o vampiro deva ser uma imagem social do medo e de uma maldição. Tal construção se difunde por muito tempo no imaginário do espectador.

No capítulo anterior, traçamos por meio de uma genealogia, a história dos vampiros, partindo dos mitos e de algumas obras literárias para compreender esses seres como sujeitos jurídico-biológicos, a partir de um saber que os constitui. É por esses saberes que eles rompem com a norma, constituindo-se, assim, como monstros biológicos.

Nesse sentido, para continuarmos nosso percurso genealógico pelas construções vampirescas, tomaremos o conceito de “reescrita” cunhado por Foucault (2008, p.66) como uma técnica, interligando discursos de veiculação distintos, que “podem reaparecer, se dissociar, se recompor, ganhar em extensão ou em determinação ser retomado no interior de

novas estruturas lógicas” (FOUCAULT, 2008, p.66). Isso nos permite pensar a movimentação histórica que fez com que as obras de vampiros passassem de mitos para literatura e de literatura para o cinema, em inúmeras adaptações.

De tal modo buscaremos, nesse capítulo, traçar um breve esquema genealógico dos filmes de vampiros, tomando as noções de corpo e espaço para observar as modificações ocorridas na figura do vampiro desde a primeira produção cinematográfica com *Nosferatu* (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau, até a produção de maior circulação desse gênero, que é o filme *Crepúsculo* (2008), de Catherine Hardwicke. Para melhor configuração do *corpus*, faremos um recorte dentre as produções cinematográficas realizadas nesse período, tomando apenas um filme por década, fato que, de certa forma, torna o nosso *corpus* extenso para o pouco espaço que dispomos. No entanto, faz-se necessário, já que nos propomos a verificar as regularidades que estão na base da constituição do sujeito vampiro em filmes.

Dessa maneira, verificamos uma modificação na construção cinematográfica desse sujeito que, em suas aparições no cinema, está muito vinculado à imagem literária do conde Drácula, modificando-se com o tempo e as condições sócio-históricas. De tal modo, vemos a figura do vampiro se desvincular da do conde e tomar uma identidade própria, ao refletir os anseios e medos de nossa sociedade, como vamos notar adiante em nossas discussões acerca dessas construções.

É por meio desses “nós em redes de memórias” (FOUCAULT, 2008, p. 65) que vamos estabelecer uma ligação entre a literatura e o cinema. Para isso, focalizaremos algumas obras de grande circulação sobre filmes de vampiro, que reafirmam, em dado momento, os discursos apresentados até aqui.

2.1 O CORPO DISCURSIVO DO VAMPIRO

Para podermos seguir tal percurso, precisamos entender sobre qual corpo discorreremos. Assim, tomamos os postulados de Milanez (2009) ao apresentá-lo não como um corpo físico, mas como um corpo discursivo, que está clivado por práticas histórico-sociais.

[...] o corpo considerado com unidade discursiva não é o corpo que fala, que trabalha, que vive [...] as prática diárias e corriqueiras, autômatas ou refletidas como andar, transar, comer dormir ou ler. Para estarmos diante de um corpo discursivo [...] precisamos focalizar a existência material desse objeto que denominamos corpo, em consonância com suas formas e carnes por meio da representação sob a qual o identificamos. [...] Ainda, será preciso olhar de perto o lugar no qual esse corpo se insere, a data que ele

marca, enfim, estabelecer os limites que fazem com que ele apareça ali naquele momento, naquele lugar e não em outro (MILANEZ, 2009, p. 217).

Para nós, portanto, corpo não é tomado como uma unidade física que caminha, fala e realiza práticas do cotidiano, mas como uma construção discursiva, por isso, inserido em meio a práticas sociais, que o movimentam e o constituem. Dessa feita, para entender a constituição do corpo do vampiro, é preciso arregimentar as condições de circulação que propiciaram sua emergência em determinado momento e lugar.

Vimos no capítulo anterior as modificações corporais ocorridas na figura do vampiro para constituí-lo enquanto sujeito. Nesse capítulo, continuaremos a olhar a constituição do corpo do vampiro como integrador de sua subjetividade, mas buscaremos um olhar mais amplo, pensando as possibilidades que os constituíram com tais traços corporais, apontando esses períodos da história, evidenciando sua geometria espacial, para elencar quais modificações sucederam a este corpo ao longo desse caminho social. Pois, como afirmado por Milanez (2009), para estudarmos um corpo discursivo temos que levar em conta não somente os traços e marcas corporais, mas também tudo o que o rodeia e o constitui enquanto tal.

2.2 O DISCURSO DAS HETEROESPACIALIDADES

Aliada a essa questão, problematizaremos as modificações corporais do vampiro dentro de espaços específicos, considerando os posicionamentos foucaultianos (FOUCAULT, 2009b) ao dividir o espaço em dois grandes grupos: as utopias e as heterotopias. O autor define as utopias como sendo “[...] posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade geral de analogia direta ou inversa” (FOUCAULT 2009b, p.414,415). Dessa maneira, para o pensador francês o espaço das utopias constitui-se por meio de lugares organizados com posicionamentos marcados. O autor, em seu texto, visa destacar que além das utopias existe sua oposição que é o lugar das heterotopias, que são “[...] absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam [...]” (FOUCAULT, 2009b, p.415).

Segundo Gama-Khalil (2012, p. 74), “essas espacialidades referem-se aos espaços que se erigem em várias esferas, como a dos posicionamentos que os sujeitos ocupam em relação à sociedade ou em relação à linguagem”. Por meio dessas relações espaciais, a autora firma o lugar entre espaço, sujeito e linguagem tão caro a nós e também discutido por Foucault, que nos mostrará um lugar de posicionamento possível para que possam existir, ao mesmo tempo

e em um mesmo local, as utopias e as heterotopias. Esse lugar, para Foucault (2009b) é o espelho, pois ele ocupa o lugar do real e do irreal, da (des)ordem, é o lugar no qual podemos nos ver e nos materializar, mas no qual não estamos. Sendo assim, o espelho consegue ocupar ao mesmo tempo os espaços utópicos e os espaços heterotópicos.

Verificaremos, portanto, os discursos que estão na constituição da cadeia genealógica que apontaremos e que serão retomados dentro de um quadro temporal distinto, marcado por décadas. Notamos, então, que esse tipo de organização do *corpus* nos remete a uma produção social para imagem do vampiro e suas modificações nos espaços temporais. Para isso, recorreremos à noção de materialidade repetível cunhada por Foucault (2008). Esse tipo de formação configura uma rede de discursos que podem ser retomados, apagados e modificados, relevando a figura dos vampiros em modalidades sócio-históricas. Além disso, a fim de observarmos as circulações discursivas em torno da imagem do vampiro, se faz necessário voltarmos o nosso olhar para uma superposição entre corpo e espaço que são fundamentais para se constituir as historicidades da figura vampiresca.

2.3 O FIO REGULAR DOS FILMES DE VAMPIRO

Escolhemos voltar o nosso olhar para os filmes de vampiro não por simples acaso, mas tendo em vista, a grande circulação que foi dada a esse gênero dentro do cinema nos últimos tempos e como a figura do vampiro tem se modificado com o decorrer do tempo. Procederemos, agora, ao breve esquema genealógico sobre as produções cinematográficas de maior repercussão que circula nesse gênero.

Para isso tomaremos como *corpus* onze filmes que tiveram grande circulação e contribuíram para a formação de um sujeito vampiro. Esses filmes se iniciam com *Nosferatu* (1922) indo até *Crepúsculo* (2008), construindo, então, um intervalo de 86 anos de produção desse gênero, sobre as quais lançaremos observações sobre suas constituições, num primeiro momento, em nível narrativo.

Iniciaremos nosso breve estudo genealógico pela produção cinematográfica de vampiro com *Nosferatu* (1922), primeira produção cinematográfica desse gênero a conseguir uma real expressividade de público. A obra traz aos cinemas a história do Conde Orlok, que se muda para Londres, levando a cidade ao pânico com o número de mortes atribuídas a ele. No entanto, o vampiro se apaixona por Ellen que, em uma noite, serve de alimento para o conde, distraíndo-o até o nascer do sol, com isso, gerando sua morte.

Em 1931, é lançado o *Drácula*, de Tod Browning, trazendo uma adaptação da obra literária homônima de Bram Stoker. E, com isso, se inicia uma sequência de filmes que contam a mesma história ou histórias semelhantes, veiculadas praticamente uma por ano.

Em 1943, surge nas telas do cinema *O filho do Drácula*, de Robert Siodmak, que conta a história da descendência de um dos vampiros mais populares e sua paixão por uma professora.

Em 1958, Terence Fisher entra no universo cinematográfico de filmes de vampiros, produzindo uma nova série de filmes protagonizados por vampiros. Nesse mesmo ano, são lançados *O Vampiro da Noite e Drácula*. Em 1960, também nos apresenta *As Noivas do Drácula* e, em 1966, *Drácula o príncipe das trevas*. Todos contam a história de um guerreiro que perde seu amor e busca encontrar sua amada em vidas futuras. Nos filmes citados acima vemos funcionar a regularidade narrativa pelo amor perdido, tendo apenas pequenas modificações na figura do Drácula e nos personagens a sua volta.

Em 1979, John Badham leva ao universo cinematográfico Drácula, mas uma adaptação da obra de Bram Stoker.

Em 1992, Francis Ford Coppola leva ao cinema *Drácula* de Bram Stoker, que tem o maior número de público em salas de cinema para filmes desse gênero. O filme ganha uma repercussão tamanha ao ganhar o Oscar de melhor figurino, melhor efeito sonoro e de melhor maquiagem em 1993. Até aqui, o que verificamos nas telas dos cinemas são adaptações ou retomadas da história do Drácula.

Em 1994, o diretor Neil Jordan leva às telas de cinemas a adaptação da obra de Anne Rice, *Entrevista com Vampiro*, mais um filme de vampiro ligado ao Drácula. Os vampiros são apresentados com características bem parecidas com a do conde Drácula, sobre o qual vamos nos deter mais detalhadamente abaixo. No entanto, a autora traz algo totalmente novo que encantaria os espectadores, fazendo com que tanto o livro como o filme fossem um sucesso. A obra narra a história de três vampiros, Louis, Lestat e Cláudia. A história é contada pelo ponto de vista de Louis que, em uma entrevista para um repórter, fala de como se transformou em vampiro e de tudo que viveu em sua imortalidade.

Quatro anos depois o cinema traz mais uma vez algo inovador dentro do gênero de vampiro. Em 1998, surge *Blade*, filme dirigido por Stephen Morington, que coloca pela primeira vez na tela do cinema um vampiro negro. Aliás, um ser híbrido metade vampiro metade humano, transformado ainda no ventre de sua mãe por ter sido mordida enquanto estava grávida. Porém, como um ser híbrido ele não tem problemas com o sol. Tem os poderes dos vampiros sem sua fraqueza. Ele leva a fraqueza dos humanos, é um ser mortal,

que busca defender a humanidade contra o ataque de outros vampiros. O sucesso nas telas do cinema foi tão grande que gerou outros três filmes da sequência.

Outro sucesso nos filmes de vampiro é também uma adaptação de uma obra literária de mesmo nome, lançada em 2008, *Crepúsculo*, com direção de Catherine Hardwicke. Esse filme torna-se o maior sucesso de bilheteria dos cinemas nesse gênero, perdendo apenas para sua continuação *Lua Nova*, ele modifica totalmente a visão do vampiro. A obra conta a história da jovem Bella que se apaixona pelo vampiro Edward, que podemos chamar por enquanto de um vampiro bom. A obra narra a tentativa de um humano se relacionar com um vampiro, seus conflitos e desejos.

2.4 QUEM É O SUJEITO VAMPIRO DO CINEMA?

O vampiro que conhecemos no cinema foi construído pela literatura, como verificamos no capítulo anterior. Porém, as construções históricas se modificam como também verificamos, ao apontar as modificações da morfologia corporal do vampiro no decorrer dos séculos. Acreditamos ser ainda relevante esse tipo de apontamento. Dessa forma, retomamos a descrição do vampiro e a compleição pálida de sua pele, da forma como foi narrada em *Drácula* (STOKER, 2011 p. 28): “de seus umbrais assomou um ancião de alto talhe, de barba bem escanhoada e um longo bigode branco, trajando de negro da cabeça aos pés, sem qualquer traço ou vestígio de outra cor”.

No cinema, o conde Drácula também é apresentado ao espectador como sendo alguém desprovido de cor. John nos relata em seu diário que Drácula não possui nenhuma outra cor. Na mesma obra, Mina descreve Lucy, depois de sua doença, como alguém que se encontra sempre pálida e com os olhos avermelhados. O cinema reescreve os traços morfológicos da literatura como podemos avaliar nos fotogramas abaixo:



Fotograma do filme o *Drácula* (1992).



Fotograma do filme *Drácula* (1979).



Fotograma do filme o *Drácula* (1931).



Fotograma do filme *O vampiro da noite* (1958).

Como demonstrado acima, temos o reaparecimento de determinadas regularidades que aparecem nos textos literários analisados no capítulo I, como a palidez da pele e o aspecto sombrio, soturno. Verificamos nos fotogramas acima um estranhamento em torno das imagens. Elas são apresentadas em uma ambientação com pouca luminosidade, fazendo, assim, que o olhar do espectador se dirija ao objeto desejado, marcado por uma luz central direcionada em seu rosto, remetendo-nos à problematização de Courtine e Harroche (1988 p.78), ao afirmarem que o “rosto fala ou de modo mais preciso o indivíduo se exprime pelo rosto”. Assim, vemos expresso no rosto do conde Drácula um aspecto de riso e desprezo que passa para o espectador a imagem de um total controle da situação a sua volta, ou seja, um governo de suas ações.

Os fotogramas apresentados anteriormente reproduzem o exato momento em que John chega ao castelo do Conde, igualmente como na obra literária. Assim, por meio da descrição verbal na literatura como da materialidade não verbal na imagem, constatamos um tipo de configuração que determina quais traços fisionômicos o sujeito vampiro deveria ter. Por isso, o vampiro se desenrola em uma ordem discursiva que diz como ele deve se vestir com cores escuras, amplificando a falta de cor em sua pele. Assim, por meio do jogo do *chiaroscuro* evidencia-se o contraste entre o escuro de suas roupas e a brancura de sua pele.

Além disso, ele deve possuir cabelos bem arrumados, marcando um lugar de ordem, como nos explicou Perrot (2009) ao discorrer sobre seu estudo acerca dos sentidos do cabelo. Desse modo, seu corpo também vai ser todo encoberto por suas vestes, tendo em vista que o vestuário faz parte da construção de uma identidade que, segundo Crane (2006, p.25) “[...] a forma de vestir indica com muita precisão a posição do indivíduo na estrutura social.” Nesse sentido, quando Drácula é apresentado no cinema e na literatura, seu figurino marca um lugar de nobreza e de soberania, criando uma esfera de imponência de quem é apto para governar aqueles que estão a sua volta.

Não poderíamos esquecer a predileção por espaços sombrios bem característicos das narrativas dessa época, da maneira como demonstrou Lovecraft (1987) a respeito das narrativas literárias, cujas letras são transpostas em imagens para as telas do cinema. Em

praticamente todas as narrativas temos um cemitério, castelos abandonados, tumbas e/ou morros. Acreditamos que tais espaços se constituem como heterotopias. Segundo Gama-Kalil (2012, p.74) “são espaços que incomodam porque são superpostos, fragmentados, pluriformes” e que, para Foucault (2009b), estão ligados a uma heterotopia temporal, no sentido de que os cemitérios materializam lugares de transição entre a vida e a morte. Assim, vemos funcionar em um só lugar dois posicionamentos diferentes na medida em que todo sujeito se insere nesse espaço lúbrico por meio de redes históricas de socialização. Os cemitérios, portanto, são heterotopias perfeitas, lugares reais onde habita o irreal como podemos notar na sequencia abaixo:



Sequência de fotogramas retirada do filme
As Noivas do Drácula (1960).

As imagens acima foram extraídas do filme *As Noivas do Drácula*, de Terence Fisher, e representam o exato momento em que uma das vítimas do filho do Drácula se levanta de sua sepultura para segui-lo. A jovem é guiada pela criada do conde que lhe dá as instruções de como se levantar do caixão. Aqui, vemos funcionar um lugar de heterotopia como é colocado por Foucault (2009b), pois o cemitério tem como função guardar os mortos. No entanto, o que vemos nesse e em outros filmes de vampiro é o cemitério funcionar como um lugar de transição entre a vida e a morte, laços que se rompem quando ela se levanta do caixão. Outro lugar de heterotopia que observamos aqui é o próprio corpo em sua transformação. A jovem se ergue do caixão, mas apesar de estar aparentemente viva, o lugar dela é no mundo dos mortos. Tal lugar fica marcado por meio de suas feições, onde há uma palidez, olhos vermelhos e seus dentes pontiagudos que a coloca fisicamente no lugar do vampiro.

O cemitério também é colocado em muitas das narrativas e filmes de vampiros como o lugar da pós-vida. No entanto, o vemos funcionar ao contrário na narrativa de *Carmilla*, pois ali ela é queimada até a “morte” em sua tumba.

Outro espaço característico nas narrativas de vampiro são as estradas abandonadas, morros e penhascos que servem de construção para uma ambientação dessas narrativas e filmes. Lugares que sempre são colocados como algo a ser temido e evitado. Em *O Vampiro*, Aubrey é avisado para não permanecer em um penhasco depois do pôr do sol em virtude de ser um lugar de preferência dos vampiros.

Já em *Drácula*, temos boa parte da narrativa inscrita em lugares sombrios. Toda essa ambientação é levada para o cinema e vemos aparecer e permanecer em praticamente todos os filmes de vampiros. São mostrados ao espectador muitos detalhes: castelos com imensos corredores que não dão em lugar algum, que se assemelham a labirintos, grandes escadarias escuras. Tais castelos em sua maior parte tem sua área externa rodeada por florestas, montanhas e cemitérios. Cria-se, assim, uma ambientação perfeita para seus habitantes, que se misturam ao espaço compondo um único ser.



Sequência de fotogramas retirada do filme *Drácula: o príncipe das trevas* (1966).

A sequência acima foi recortada do filme *Drácula: o príncipe das trevas*, de Terence Fischer, de 1966. A cena acima descreve o exato momento em que os casais de amigos chegam a um castelo abandonado. Apesar de serem avisados na cidade para não ficarem nas proximidades do castelo ao anoitecer, os mesmos não levam a sério tal aviso e se dirigem ao castelo que se encontra escondido no meio da floresta, marcando, assim, como afirma Todorov (2004) à construção de um lugar propício para se instalar o horror.

Como mostrado nas imagens acima, tais castelos tem em sua localização preferência por lugares afastados, rodeados de florestas que, em sua maior parte, se escondem por trás delas, e se constituem em um único sujeito, castelo e floresta. Essa composição se configura como um cenário perfeito que prepara o leitor/espectador para uma espacialidade de horror.

Dessa forma, vemos o espaço funcionar na maioria de nossas narrativas e filmes como um lugar de construção do sujeito. Assim, espaço e corpo se interligam, construindo uma utopia perfeita, criando uma ambientação de medo no imaginário do espectador, como podemos verificar nos fotogramas abaixo:



Fotograma do filme
Drácula (1992).



Fotograma do filme
Nosferatu (1922).



Fotograma do filme
As noivas do Drácula (1960).



Fotograma do filme
O vampiro da noite (1958).



Fotograma do filme
Drácula (1979).



Fotograma do filme *Drácula: o príncipe das trevas* (1966).

Os fotogramas acima são de seis filmes diferentes que compõem o nosso *corpus* e exemplificam, cada uma seu turno, a ambientação de horror arquitetada. Ambiente e personagem, portanto, se misturam de tal maneira a constituírem um único ser. Assim, vemos nas imagens acima uma ambientação com detalhes góticos, com pouca iluminação, envoltos em fumaça ou nevoeiro, criando um cenário de morte. Nessas imagens vemos funcionar em seu interior uma “utopia” (FOUCAULT, 2009b, p. 415) perfeita entre espaço e corpo, pois constroem uma “unidade”, se retomarmos Foucault (2008, p.37), para quem os discursos se aproximam, se constroem e se modificam em relação uns aos outros como as malhas das quais se constituem os tecidos.

Nas narrativas apresentadas, observamos um mesmo discurso funcionando em tempos distintos. A construção utópica entre vampiro e sua ambientação criam no espectador um universo propício para o estranhamento e o medo. É neste sentido que, apesar das imagens do corpo e do espaço se alinharem, se cria um ambiente único e, com isso, uma utopia.

Não entanto, essa “utopia” (FOUCAULT, 2009b, p.415) se desfaz para o olhar de quem está fora da tela que, mesmo enxergando uma perfeita ordem entre corpo e espaço, é

levado ao estranhamento, construindo, assim, no olhar do espectador uma “heterotopia” (FOUCAULT, 2009b, p. 415). Vemos aí uma desordem entre linhas e planos que constituem a ambientação desse tipo de filme no qual há uma recorrência por ambientes fechados ou abandonados como castelos, cemitérios, florestas, sempre colocados em lugares distantes, levando o espectador para uma ambientação de medo característico da literatura gótica. Segundo Lovecraft (1987), a literatura gótica é composta de uma ambientação turva, com imensos corredores labirínticos, portas que não levam a lugar nenhum, lugares abandonados, ruínas, e de lendas para afastar os moradores de tal ambientação.

Assim, apresentam-se em nosso *corpus* os filmes que são construídos em uma ambientação heterotópica. Por meio dessa ambientação é que o espectador é levado ao estranhamento construído por meio de uma desordem de linhas e planos, que se intensifica por meio de um jogo de câmera e de luz que leva o espectador para um ambiente turvo e confuso, gerando, a partir dele uma sensação de sufocamento, de aprisionamento que o coloca em uma ambientação espacial do medo.



Sequência de fotogramas retirada do filme *Dracula* (1992).

A sequência de imagens acima faz parte do *Dracula* de Bram Stoker, que retrata o momento de chegada de John ao Castelo do conde. Dessa forma, o espectador é lançado àquela ambientação juntamente com o personagem que se depara com um lugar rodeado de vegetação morta, pouca luminosidade, apenas algumas velas iluminando o caminho no qual personagem e espectador devem seguir juntos. Assim, vemos uma primeira tomada feita por uma câmera estática central, que apresenta o castelo como um todo, produzindo um efeito de dimensão larga, ampla e imperiosa. Esses contornos se associam a seu lado sombrio, que é

marcado por suas esculturas em estilo gótico. Em uma segunda tomada de câmera, vemos surgir diante dos nossos olhos toda a imponência do castelo, dado a ver sob a ótica de uma *contra-plongée*, na qual o olho da câmera focaliza este espaço de baixo para cima, produzindo o efeito de ampliação do castelo, de sua enormidade diante do pobre mortal que ali adentra. Na terceira imagem a câmera já se volta para uma tomada central, buscando por um jogo de luz voltar o olhar do espectador para os portões que, logo no próximo plano, vão ser abertos convidando a John e aos espectadores a coabitar o castelo do Conde Drácula.

Essas estratégias cinematográficas levam o espectador a um estranhamento, uma angústia ao ver John se dirigindo a um lugar totalmente hostil, dando ênfase ao espaço que se conecta perfeitamente com seu habitante, em um jogo de utopias e heterotopias, entre corpo e espaço, que marcam a construção dos filmes de vampiro.

2.5 COMO OS VAMPIROS EMERGEM NAS TELAS?

Os vampiros aparecem na tela de cinema sempre envoltos por nevoeiros, escondidos em seus castelos assustadores, mostrando um sujeito forte que deve ser evitado e temido. Dessa maneira, temos uma construção de um corpo utópico, uma justaposição entre corpo e espaço, nas aparições dos vampiros. Verificamos uma recorrência em sua primeira entrada. Na tela são sempre apresentados em junção utópica entre corpo e espaço, demonstrando ao espectador que ali, em sua ambientação, são invencíveis. Vale a pena ressaltar esse fato, visto que na literatura sobre vampiros, suas casas são os lugares de maior força e poder desses seres criando uma imagem que aglutina corpo e espaço como elementos constitutivos.



Fotograma do filme
Nosferatu (1922).



Fotograma do filme *Drácula: o príncipe das trevas* (1966).



Fotograma do filme
O filho do Drácula (1943).

Os fotogramas acima são imagens que compõem três produções, a saber, *Nosferatu*, *Drácula: o príncipe das trevas* e *O filho do Drácula*, que exemplificam acerca dos vampiros e materializam a construção social para esses sujeitos. A tela do cinema evidencia o que está em circulação dentro de uma sociedade que, por muito tempo, viu o vampiro como um ser

temido, que vive nas trevas e que é amaldiçoado a viver vagando eternamente. Ele vive em uma sociedade que segue, em parte, os preceitos da igreja católica, sendo que para tal sociedade o vampiro é uma aberração.

No entanto, verificamos algumas modificações emergirem, o que faz também que se modifique a figura do vampiro. A primeira vez que o vampiro é apresentado da forma diferente de um monstro a ser temido é em *Entrevista com vampiro*, quando os vampiros não precisam mais se esconder em castelos, podendo viver todas as riquezas do mundo. Tal fato fica bastante evidente na cena em que Cláudia pede a Louis para que a transforme numa mulher vampira. Ele tenta dizer que não é uma coisa boa, mas uma maldição, enquanto a mulher escolhida afirma saber o que como era viver daquela forma, implorando para que ele a transformasse. Louis ainda hesita perguntando se ela sabe no que vai se transformar. Se tem a mínima ideia do que está pedindo, e ela responde que sim, entregando seu pescoço a ele.



Sequência de fotogramas retirada do filme *Entrevista com vampiro* (1994).

A sequência de imagens analisada em *Entrevista com vampiro*, de Neil Jordan, 1994, retrata a imagem social que materializa a figura do vampiro, agora visto como um ser forte, vigoroso, que leva uma vida de luxo. Aliás, que não precisa esconder suas riquezas e luxos atrás de muros de castelos, podendo realizar as suas vontades, evidenciando a visão social sobre a imagem do vampiro, que começa a se transformar.

Tal fato nos leva a um questionamento: sobre que tipo de organização social estão baseadas as condições de que um vampiro se torne em um ser atraente? Para responder tal questionamento temos que levar em conta todo um histórico social que tem uma modificação por meio da busca pela beleza, e pela saúde. Assim, o lugar do vampiro é apresentado por Jordan justamente no lugar da beleza, da juventude e da vida eterna, que é um anseio social que justifica o não estranhamento por parte do espectador a um trio de vampiros que percorrem o mundo.

2.6 NOVO PARADIGMA: OUTROS CORPOS PARA O VAMPIRO

Enfrentaremos em 1998 mais uma mudança social do vampiro. Até 1994 foi atribuída a imagem do vampiro a um ser branco e pálido. No entanto, em 1998, o cinema apresenta Blade, um ser híbrido, metade vampiro metade humano, que combate os vampiros. Essa atitude e forma de vida nos remete a um questionamento foucaultiano (2008), levando-nos a perguntar sobre quais condições de possibilidade fizeram com que o cinema pudesse lançar um filme estrelado por um vampiro negro? Acreditamos que a “história de nossas sensibilidades mudou. Aceitar e incluir todas as formas de diferenças hoje é o grito de ordem”, nos explica Milanez (2011, p. 84). É o que podemos verificar nos discursos de políticas públicas, que visam as condições de inclusão e equiparação nas relações sociais. Dessa forma, envolto por essas condições de possibilidades aparece Blade no cinema, um vampiro mais evoluído, pois não possui a maior fraqueza do vampiro cinematográfico que, na maior parte dos filmes, tem o sol como motivo de sua morte. Blade é um ser que anda sob o sol, possui o poder e força dos vampiros, porém não tem o que talvez seja o mais desejado, a imortalidade.

Dessa forma, há em Blade também a materialização do lugar da negação de sua espécie, já que sua grande fraqueza é justamente a mortalidade herdada da parte humana. Vemos, portanto, um discurso acerca dos movimentos sociais africanos. No entanto, em 1998, esse ainda é o lugar da diferença, já que o cinema coloca em evidencia os anseios de uma sociedade que até aceita a emergência de um sujeito negro, mas não a igualdade, pois a distinção e elemento de exclusão se materializa na fraqueza de Blade, ou seja, a sua condição dotada da fragilidade humana: ele é um mortal comum.

O que chama a atenção em *Blade* é o fato de ele ser o primeiro vampiro mortal e negro, o que mais uma vez reflete a sociedade a sua volta e suas lutas de poderes, pois entramos na era do politicamente correto, assim deixa de ser exclusividade dos brancos serem os únicos vampiros possíveis.



Fotograma do filme
Blade (1998).

A imagem acima é a primeira aparição de Blade no filme, quando ele aparece em uma festa de vampiros. Aí podemos verificar que ele está no centro da imagem, rodeado por vampiros, sendo marcado por uma luz central que traz o olhar do espectador para ele. No momento em que ele é notado acontece um tumulto, pois todos que estão no local tentam fugir como se estivessem diante de algo a ser temido, de tal modo que mesmo sendo um deles “aparentemente” igual, ele é o único negro na cena, reafirmando a hipótese de uma suposta igualdade, que não se realiza. Assim, o lugar de Blade é o do caçador que busca exterminar os vampiros.

Para finalizar as modificações ocorridas na figura do vampiro, temos, em 2008, o lançamento de um dos maiores sucessos de bilheteria nesse gênero, *Crepúsculo*, que narra a saga de Bella, uma jovem moça que vem morar com o pai em uma cidade pequena e se encanta por um colega de escola, Edward. No entanto, o mesmo se trata de um vampiro, para espanto de alguns. Mesmo sabendo o que ele é, ela permanece ao seu lado e até implora para que ele a transforme. O que não causa espanto nos espectadores que acompanham a saga com tanta ansiedade. Os personagens do filme se transformam em verdadeiros heróis. Como afirma Milanez (2011), a transformação ocorrida na imagem social do vampiro deixa de ocupar o lugar do medo para se transformar em um herói.

Bella deseja Edward, mesmo ele afirmando que é um predador criado para matar. A resposta de Bella é “eu não ligo”, e ele insiste dizendo “eu já matei antes”. Ela responde “não importa” e acaba se envolvendo amorosamente com Edward. Assim, vemos representado nesse diálogo a transposição da figura do vampiro que, em 1922, era apresentado nas telas do cinema como uma praga a ser destruída. Hoje, em 2008, o vampiro é mostrado como um ser que deixa de ser temido para galgar o lugar de sujeito desejado. Parece emergir, aqui, na construção de Edward uma forma mais veemente para a bondade. Não deixamos de lado que o vampiro sempre ocupou o lugar da neutralidade se observamos que, em todas as narrativas de vampiros, temos uma justificativa para que seu lado mau sobressaia, como por exemplo, em o *Drácula* de Bram Stoker, ele rompe com a igreja e se transforma em vampiro por causa da morte de sua amada. No caso do *Crepúsculo*, observamos uma sociedade que por uma evolução da área da saúde em geral pode desejar abertamente a vida eterna. Dessa forma, o lugar do vampiro é o do desejo, já que ele possui tal conhecimento.



Fotograma do filme
Crepúsculo (2008).

Nesse fotograma de *Crepúsculo* vemos a imagem que representa o final do diálogo descrito acima, no qual Bella e Edward se encontram deitados na grama, rodeados por flores, com as cabeças inclinadas um na direção do outro. O espaço é construído sob uma égide bucólica para os enamorados, o que é fortemente marcado pela troca de olhares em que evidenciam o desejo de ambos. Iniciando, assim, uma relação consensual explícita entre vampiro e humano no cinema.

Essa nova construção social para figura do vampiro, que agora não se alimenta mais de humanos, se insere em um quadro dos discursos sobre o politicamente correto, não excluindo os vampiros da população comum. As diferenças parecem que foram sobrepostas. Que condição de possibilidade faz com que se modifiquem as características transcritas para um vampiro? Se focalizarmos a construção social em que estamos inseridos, visualizaremos a possibilidade de uma disciplinarização dos corpos, que determina como eles devem ser e como os sujeitos devem se comportar.

Outro fator social que modificou de 1922 para 2008 é o desejo da vida eterna, que antes era um desejo praticamente inalcançável e, por isso, colocado como uma maldição. Já nos quadros de nossa sociedade de hoje o homem consegue fazer emergir em sua existência a real possibilidade de eternidade, por meio de um culto ao corpo, com o uso de medicamentos, cirurgias, que criam um retardamento da velhice. Poder ou maldição, a vida eterna é um conhecimento concedido aos vampiros. Assim, eles materializam em si o maior desejo da humanidade, que faz com que eles sejam transpostos do lugar de seres repugnantes para seres desejados, tornando-se sujeitos de uma predileção sócio-histórica peculiar a nossa atualidade.

2.7 DO TEMIDO AO DESEJADO: PARA CONTINUARMOS...

Podemos verificar por meio da construção do sujeito vampiro desde o tempo mitológico até os dias atuais que se evidencia uma modificação histórico-cultural da imagem do vampiro, antes caracterizada por um ser repugnante e temido, amaldiçoado, que vivia em

castelos abandonados, longe de qualquer ser humano e, agora, é apresentado como um herói trazendo consigo um padrão de beleza determinado pela nossa sociedade atual.

Além disso, o que era considerado como um carma, algo terrível de ser carregado, ou seja, a vida eterna, se transforma em algo desejado. Todo esse desejo fica evidenciado na fala de Bella no fim da narrativa, ao afirmar que não tem medo dele, Edward, e pede que ele a transforme, para que os dois possam viver eternamente, lindos, jovens e felizes.

Desse modo, reinstaura-se uma ordem discursiva sobre os padrões de beleza que estabelecem uma norma social, que determina como saudável o lugar do sujeito magro, alto, bonito e jovem. Há, portanto, a determinação de práticas de conhecimento de si que são atravessadas pelo corpo e na morfologia corporal dos personagens vampirescos (ou não) tanto no cinema quanto na literatura.

3 A INSTITUIÇÃO DO CASAMENTO EM FILMES DE VAMPIRO

Consideramos nos capítulos I e II a literatura de vampiro como também suas reescritas no cinema em onze narrativas filmicas de vampiro, de *Nosferatu*, de 1922, até *Crepúsculo*, de 2008. Mobilizamos, para tanto, postulados de Michel Foucault para a organização de um esquema sobre esses filmes que, por ora, nos servirão, para a investigação de um objetivo mais específico baseado sobre três eixos: a) o desenho de uma pequena árvore genealógica da instituição do matrimônio para compreendermos como ela se estabelece sobre a relação poder/saber entre indivíduos, b) a forma como ela é apresentada nas narrativas filmicas apresentadas, a fim de observar c) as posições discursivas ocupadas pela figura da noiva no interior dessas formações cinematográficas.

Portanto, o caráter genealógico nos guiará mais uma vez. Neste caso, enquanto problematização focalizaremos, primeiro, o lugar que os sujeitos ocupam no universo da institucional matrimonial, segundo, como essa relação é reorganizada socialmente para, depois, compreender quais modificações ocorreram no decorrer da história como também quais sentidos foram provocados por essas modificações. Nessa esteira, no decorrer deste capítulo, tomaremos as sociedades medievais antigas, perpassando pelos séculos XVIII e XIX, nos quais temos especial interesse, pois, como já frisado em seção anterior, é no século XIX que temos a publicação de *Drácula*, de Bram Stoker, tomada como ponto de alicerce sobre as quais giram as formações do sujeito no tocante à análise das narrativas filmicas aqui selecionadas.

Desta forma, precisamos voltar o nosso olhar para a instituição do matrimônio para podermos verificar as relações estabelecidas pela figura do vampiro no âmbito social, pois notamos uma recorrência nas narrativas onde o vampiro está sempre em busca de uma companheira para a vida eterna. É por causa desta busca pelo amor que o vampiro invade a instituição do casamento, na medida em que seu objeto de desejo está sempre envolvido em outra relação matrimonial. Tal fato nos aponta a necessidade de olharmos mais de perto para estas relações.

Tal investigação será fundamentada pelas obras *História da Sexualidade 1 – a vontade de saber*, *História da Sexualidade 2 – o uso dos prazeres* e *História da Sexualidade 3 – o cuidado de si*, estudos de Michel Foucault, nos quais o pensador francês apresenta algumas das modificações ocorridas no interior da instituição do matrimônio entre as sociedades. Tendo em vista que o sujeito é clivado pelos acontecimentos a sua volta e que as produções literárias e cinematográficas espelham as condições sócio-históricas de sua época,

compreendemos que a “história é esta determinação dos visíveis e dos enunciáveis em cada época, que ultrapassa os comportamentos e as mentalidades, as ideias, tornando-as possíveis” (DELEUZE, 2005, p. 58). Frente a isso, podemos investigar no nosso *corpus* sob a maneira pela qual tais construções estão funcionando no interior dos filmes.

Esse *corpus* de filmes já apresentado é amplo e heterogêneo, possibilitando-nos um olhar mais aguçado sobre os funcionamentos de tais sociedades e suas modificações. Aqui, nosso objetivo maior é estabelecer as condições que fizeram emergir tais discursos matrimoniais em determinado tempo. Ainda, ao lado dessa possibilidade de investigação, lançaremos um olhar especial para a figura da mulher, sinalizando as transformações ocorridas na conduta e comportamento das mulheres dadas a ver pelas materialidades fílmicas que nos constituem enquanto sujeitos marcados por um arquivo memorial das imagens vistas no cinema.

3.1 A DISCURSIVIZAÇÃO HISTÓRICA DO CASAMENTO

Para pensarmos discursivamente a instituição matrimonial, primeiramente, é necessário entender o que abordaremos no campo discursivo e como ele se apresenta no interior dessa instituição. A noção de discurso que, aqui, nos sustentará está assentada na definição trazida por Revel (2005, p. 41), na qual afirma que “o discurso geralmente designa na obra de Foucault, um conjunto de enunciados que podem pertencer a campos diferentes, mas que obedecem, apesar de tudo, a regras de funcionamento comuns”. Foucault (2008) ressalta que os discursos se materializam por meio da irrupção de enunciados que surgem no decorrer da história. Logo, os enunciados proferidos no decorrer da história dos casamentos são os discursos que nos interessam nessa pesquisa. É dessa maneira que poderemos identificar alguns poucos discursos referentes à genealogia do casamento desde a antiguidade até os dias atuais.

Iniciaremos este percurso seguindo os passos de Michel Foucault (2011b) em sua *História da Sexualidade 3*, na qual o autor traça uma breve genealogia do casamento, iniciando-se com os primórdios da humanidade e, apresentando, segundo o filósofo, a instituição matrimonial como um ato privado e relacionado à instituição familiar.

[...] o casamento, ato privado, que dizia respeito à família, à sua autoridade, às regras que ela praticava e reconhecia como suas, não exigia a intervenção dos poderes públicos nem na Grécia nem em Roma [...] cujos atos fundamentais e vitais marcavam, um, a transferência para o

marido da tutela exercida até então pelo pai e, o outro, a entrega efetiva da esposa ao seu cônjuge. Ele constituía, portanto, uma 'transação' privada, um negócio realizado entre dois chefes de família, um real, o pai da moça, e o outro virtual, o futuro marido; esse negócio privado era 'sem ligação com a organização política e social' (FOUCAULT, 2011b, p.79).

Nesse sentido, a instituição do casamento era uma negociação familiar estabelecida entre o pai da noiva e seu futuro esposo. Em se tratando de famílias abastadas, o casamento era realizado por meio de uma negociação financeira de mantimento de terras e relações de poder que se firmavam por meio da relação matrimonial. Tratava-se de uma instituição social patriarcal na qual o poder era passado de pai para filho, que tinha a responsabilidade de manter o patrimônio e estreitar as relações quando conveniente para a família. Conseqüentemente, o casamento era uma negociação financeira realizada no interior das famílias. Assim sendo, retomamos as questões foucaultianas: “Quem fala? Quem, no conjunto de todos os sujeitos falantes, tem boas razões para ter esta espécie de linguagem? Quem é seu titular?” (FOUCAULT, 2008, p.56). Acreditamos que a figura do homem representada, primeiramente, pelo pai, pelo seu filho primogênito e, logo em seguida, por seu esposo, cria, assim, uma rede de relações que coloca a figura do homem no seu centro de poder da instituição familiar.

Tal relação começa a se modificar com os Alexandrinos, para quem o ato matrimonial deixa de ser restrito ao ambiente familiar, a um acordo interno, passando a ser algo social estabelecido ou pela igreja católica ou pelo civil, sendo que em ambos os casos, o casamento passa a ser uma instituição social, sem perder, porém, a autoridade patriarcal. Agora, a escolha realizada pelo pai juntamente com o noivo passa a ser reafirmada perante a sociedade e não mais um acordo interno. Frente a isso, há uma transposição do matrimônio de uma instituição privada, pertencente ao âmbito familiar, para uma instituição pública, pertencente a toda a sociedade. O mesmo ocorreu em Roma com uma progressiva transformação do matrimônio da esfera familiar para esfera social. Entretanto, dentro das famílias mais abastadas continua sendo uma relação de negócio que se estabelece no interior do casamento.

A noiva não passa, portanto, de uma moeda de troca entre as famílias. Isso pode ser constatado, inicialmente, devido ao fato de que a mesma saía da tutela de seu pai para a tutela de seu marido que, na maioria das vezes, ela nem conhecia; segundo, em razão da mulher na sociedade medieval ser vigiada, em primeira instância, por sua família – mãe, pai e irmãos – para se obter a garantia de sua virgindade para, logo em seguida, estar sob o controle da família de seu marido, que tem a função de inspecioná-la para garantir sua fidelidade e, assim, preservar herdeiros legítimos, evitando os chamados “bastardos”, pois, como já afirmamos,

estamos nos referindo a uma sociedade patriarcal, na qual o patrimônio é passado de pai para seu primogênito.

A relação matrimonial para tal período era tida como uma forma de controle da sociedade, em especial das mulheres que, como já citamos, estavam submetidas a uma relação de controle e poder por parte da figura do homem. Sobre tal relação, Foucault (2006b, p. 254) ensina que a relação de poder se estabelece como uma afirmação a um discurso que circula na sociedade, “[...] já que o próprio discurso é um elemento em um dispositivo estratégico de relações de poder”. É por meio desse elemento que as relações de poder são legitimadas pela sociedade, de modo que o discurso que circula na sociedade medieval até meados do século XVIII é o de que a mulher é um objeto de pertencimento do homem.

De tal modo, o casamento é visto na sociedade medieval, além de ser uma forma de controle, como um modo de ensinamento para os guerreiros, como afirmou o historiador Duby (1988), ao nos explicar que os membros do exército real deveriam ser submissos aos seus reis e não aos prazeres da carne, atijando, assim, tanto a competição entre os homens quanto uma forma de socializar a procriação e a paternidade antes não reconhecida, atribuindo, desde então, aos filhos o estatuto de herdeiros legítimos, como podemos verificar na seguinte discussão:

[...] Os ritos do casamento são instituídos para assegurar dentro da ordem a repartição das mulheres pelos homens, para disciplinar em volta delas a competição masculina, para oficializar, para socializar a procriação. Designando quem são os pais, eles acrescentam uma outra filiação à filiação materna, a única evidente. Eles distinguem das outras as uniões lícitas, atribuem aos filhos que delas nascem o estatuto de herdeiros, isto é: antepassados, um nome, direitos. O casamento funda as relações de parentesco, funda a sociedade no seu todo. Ele forma a pedra angular do edifício social. Como hei de compreender a feudalidade se não vir claramente as normas segundo as quais o cavaleiro tomava mulher? (DUBY. 1988, p.19)

Segundo Duby (1988), o rito do casamento funcionava como uma forma de treinamento para os cavaleiros que precisavam participar da corte da conquista das mulheres, mostrando, assim, suas qualidades e fidelidade ao rei. As mulheres eram divididas e serviam como forma de procriação legítima de uma sociedade, pois com o casamento se institui a paternidade junto com o direito à herança e a constituição de uma família. O casamento é constituído por um acordo interno dentro das famílias criando, destarte, uma relação institucional familiar que dá início à instituição social como a conhecemos hoje.

Dessa maneira, mesmo tendo se modificado, a instituição do casamento não deixou de ser uma relação de poder estabelecida por meio de uma negociação de interesses financeiros. Foucault nos afirma que a condição matrimonial apenas se modifica no interior das classes menos favorecidas, nas quais o casamento é visto como uma aliança de trabalho em que a mulher é colocada na posição de procriadora para filhos que possam ajudar no trabalho do campo e, com isso, cooperar no sustento da família. Dessa forma, “a esposa e os filhos podiam constituir mão-de-obra útil para o homem livre e pobre” (FOUCAULT, 2011b.p.81).

O *status* do casamento vai se modificar somente com a evolução econômico-política, passando a ser gerido pelo prestígio e dinheiro que vão se estabelecer por meio de uma proximidade com o rei, seja esta via seu sucesso com os negócios financeiros, seja por seus feitos em guerras quando os homens se integravam aos exércitos reais e não mais pela relação matrimonial da forma como se dava anteriormente. Com essa transformação organizacional, segundo Foucault, o casamento deixa de ser uma negociação financeira e passa a ser, em certa medida, uma escolha:

Os imperativos econômico-políticos que comandavam o casamento (tornando-o, em certos casos, necessário e, em outros, inútil) perderam uma parte de sua importância quando, nas classes privilegiadas, o *status* e a fortuna passaram a depender mais da proximidade do príncipe, da ‘carreira’ civil ou militar, do sucesso nos ‘negócios’, do que somente da aliança entre grupos familiares. Menos sobrecarregado de estratégias diversas, o casamento torna-se mais ‘livre’: livre na escolha da esposa, livre também na decisão de casar-se, e nas razões pessoais de fazê-lo (FOUCAULT, 2011b. p. 81)

Como verificamos, há uma modificação na estrutura socioeconômica em que se estabelece o casamento, passando a existir uma escolha feita pelo jovem. Agora ele tem o direito de escolher com quem quer casar-se e até se quer se casar. Foucault afirma que com a evolução das sociedades a autoridade do pai perante o casamento vai se diluindo até se transformar em uma escolha dos cônjuges que desejam estar juntos. O casamento se transforma, portanto, cada vez mais em um contrato pertencente às partes interessadas. Com isso, os acordos realizados no interior das famílias tendem, então, a desaparecer e, em contrapartida, surgem contratos firmados entre os cônjuges, nos quais são determinadas as relações financeiras como também o papel de cada um dentro da relação matrimonial. Dessa forma, a mulher passa a ter certa autonomia em relação ao seu dote e até recuperar parte dele em caso de separação. Do mesmo modo que o CI. Vatim, documento que rege as relações matrimoniais, determinado pela sociedade e pela igreja católica, traz bem delimitados os direitos e deveres que cada um

tem perante o casamento: cabe ao marido ser provedor da casa, não maltratar sua esposa, não ter filhos fora do casamento nem expô-la as suas relações extraconjugais; em contrapartida, cabe à mulher cuidar da casa, do marido, dos seus filhos, ser fiel, não desrespeitar seu marido, devendo-lhe obediência sempre. Foucault nos esclarece:

No que concerne às obrigações que os contratos do casamento impõem aos esposos, o estudo de CI. Vatim mostra [que] [...] os engajamentos da mulher implicam a obediência ao marido, a interdição de sair, de noite ou de dia, sem a sua permissão, a exclusão de qualquer relação sexual com um outro homem, a obrigação de não arruinar a casa e de não desonrar o marido. Este, em compensação, devia manter sua mulher, não instalar uma concubina em casa, não maltratar sua esposa e não ter filhos das ligações que pudesse manter fora de casa (FOUCAULT. 2011b, p. 83).

Segundo Foucault, o contrato de casamento estabelecido no interior da esfera civil tinha como função colocar os cônjuges em um sistema de regras entre deveres e direitos pré-estabelecidos, que deveriam ser cumpridos, ou seja, tratava-se de determinados procedimentos de controle do discurso matrimonial por meio da interdição, segregação e exclusão que regula “o que pode e deve ser dito” (FOUCAULT, 2009b, p. 9). Tinha em vista, portanto, honrar o nome de suas famílias, da sociedade como testemunha deste acordo, já que o casamento agora se tratava de um ato público e o juramento era realizado para e na frente de seus parentes, Deus e toda a sociedade que tinha como função vigiar e manter as boas relações diante de todos. Dessa maneira, encontramos várias posições discursivas no interior da instituição matrimonial, que determinam o que cabe a cada sujeito nesta relação.

Verificamos, então, que a mulher apesar de ter adquirido alguma regalia, perante o seu estado, ainda devia obediência e servidão ao seu marido, fazendo com isso que o matrimônio fosse uma relação de poder/saber conduzida no interior da família, pois cabe ao marido sustentar a casa e não expor sua esposa a constrangimentos sociais. Por outro lado, era obrigação dela manter seu casamento, cuidar da casa e de seu esposo, ser fiel e obediente. Tais preceitos fazem parte de regras de sujeição para mulher, instauradas em uma ordem matrimonial, fazendo parte de um dos sete sacramentos da igreja católica. Assim, atribui-se ao marido total poder em relação a sua vida, que se estabelece por meio de um saber constituído institucionalmente por uma esfera civil em consonância com o acordo de matrimônio, aprovado pela família e pela sociedade.

3.2 O CONTROLE DO CASAMENTO

A necessidade de viver em comunidade, de se estabelecer nelas e de procriar é um traço constitutivo da sociedade humana, que se organiza de forma grupal e ao mesmo tempo dual, pois se vivem em casas, em cidades, em convivência social. Mas, isso não parece ser suficiente. O ser humano não é um animal que tem sua prole e a abandona. Por isso, a dualidade, a criação da família em volta de sua cria, exige cuidado, educação e amor. Tomamos estas premissas das problematizações indicadas por Michel Foucault, que nos explica que a família é “o encontro indispensável do macho e da fêmea para a procriação; a necessidade de prolongar essa conjunção numa ligação estável para assegurar a educação da progenitura” (2011a, p.153). E dessa formação, portanto, emerge o estabelecimento dessas relações, nas quais se criam as cidades, base constitutiva de uma vida em sociedade.

No interior dessas sociedades e dessas relações a instituição do matrimônio foi se modificando e ganhando cada vez mais importância ao ponto de começarem a receber uma cobrança por parte da igreja que a vê como uma forma de controle familiar, de natalidade e dos impulsos sexuais do homem. Sendo assim, há uma modificação do casamento em relação ao século XIX. Segundo Perrot (2009, p. 133), há uma paralisação do casamento que passa a ser utilizado como uma forma de “absorver todas as funções: não só a aliança, mas também o sexo”.

No entanto, para que haja uma comunidade é necessário que exista uma organização a fim de manter a lei e a ordem. Assim sendo, a relação conjugal não poderia ser diferente pelo menos nas sociedades mais antigas. Elas eram regidas por leis e normas que determinavam o lugar e a função de cada um inserido nela, ou seja, era determinado o que cabe a cada indivíduo, no interior da relação familiar, manter a sobrevivência da mesma com a função de promover a prosperidade e garantir herdeiros legítimos.

Na sociedade do século XVIII o casamento exigia uma conduta particular de cada envolvido, sendo cobrado do marido que fosse ele o mantenedor da casa e soubesse administrar sua casa, sua família, demonstrando ser um homem honrado. Para Foucault (2011b p.149), “nesta arte de ser casado era necessário do domínio de si”, pois apenas aquele capaz de dominar suas paixões e ímpetos está apto a governar aos outros, tendo que provar perante a sociedade ser um homem sábio. Com isso, ele tem o direito de opinar em relação ao social. Isso nos mostra como essas práticas estão relacionadas ao conhecimento de si e diretamente vinculadas à relação com o outro, ou seja, o conhecimento de si mesmo como também o conhecimento do outro como na relação matrimonial.

Nessa relação cabe à mulher cuidar de sua casa, de sua família, ser fiel ao seu marido. Assim, o casamento é visto em uma formação dual na qual um completa o outro e cada um realiza o que lhe é permitido dentro da instituição, visando uma organização harmônica no seio familiar.



Sequência de fotogramas retirada do filme *Drácula* (1979).

As imagens acima fazem parte do filme *Drácula*, de John Badham, 1979, retratando a união familiar que se estabelece por meio da figura patriarcal. Assim, observamos nos fotogramas acima a cena de uma reunião familiar que se inicia na sala onde todos estão à volta das figuras masculinas. John, no sofá, está conversando com o patriarca da família. Mina, próximo ao seu noivo, está distraída escolhendo um disco para colocar uma música, enquanto Lucy está sentada ao lado do patriarca, em conversação antes do jantar. Logo em seguida, vemos nos dois últimos fotogramas, que todos se encontram na mesa de jantar. Mais uma vez fica marcada a figura patriarcal na disposição dos lugares à mesa, onde a cabeceira é ocupada pelo pai da família, rodeado, a sua direita e esquerda, respectivamente por Lucy e Mina, logo após John, que está sentado à frente de Mina. Firmamos que as disposições dos olhares se voltam para o patriarca da família, que é aquele que tem a autoridade de falar. Comprendemos esse tipo de formação sob a configuração de um procedimento de exclusão (FOUCAULT, 2009b), determinando que não se possa falar qualquer coisa a qualquer pessoa e em qualquer lugar. Assim, formata-se um lugar de autoridade, dizendo-nos quem está autorizado a falar, primeiramente, pela hierarquia na figura masculina no decorrer da cena, que se desenrola com o diálogo entre John e o pai de Mina, cabendo às mulheres apenas pequenos papéis.

De tal modo, acreditamos ter demonstrado o jogo das relações familiares, por meio das leis sociais que as regem, sob a ordem o controle do discurso da união familiar em torno da figura do pai e da obediência da mulher a seu pai e, depois, a seu futuro marido.

3.2.1 Como se Estabelece esta Relação Poder/Saber no Casamento

O casamento se estabelece publicamente, mas se consolida no interior da família por meio de relações de poder, produzindo significações e formando sujeitos. Para Foucault (1995 p.232) “[...] enquanto o sujeito humano é colocado em relações de produção e de significação, é igualmente colocado em relações de poder muito complexas”. Sendo assim, o sujeito é inserido nas relações por meio de práticas que determinam um exercício de poder, porém tais relações são mutáveis, não possuindo um período ou lugar estável, visto que elas dependem de uma condição histórico-social, organizadas sobre o que é permitido ou não em uma determinada época.

Tais relações também se estabelecem pelo saber por quem é detentor do conhecimento de si mesmo e do outro, remetendo-nos à ideia do cuidado de si, de conhecer a si mesmo, de se corrigir, de se modificar, no quadro de forma controle das atitudes, uma vez que as relações de poder estão submetidas a um governo de si. Esse tipo de cálculo pressupõe que podemos governar o outro está diretamente a arte do governo de si mesmo, no tocante às paixões e os excessos.

Segundo Foucault (2011b), existem dois motivos para o surgimento da cultura de si. O primeiro são as modificações na regra do jogo político e, o segundo, interligado à relação com o outro. Assim, as mudanças ocorridas no interior da instituição matrimonial fazem parte deste conhecimento de si por meio do outro, como também do jogo político. Não poderíamos falar de uma sem falar da outra, pois por muito tempo essas duas práticas estiveram interligadas, constituindo um jogo de interrelações. A instituição do casamento se estruturava, portanto, por meio de um laço de união conjugal para mantimento de poderes financeiros e políticos.

No entanto, com a evolução da instituição matrimonial há um desvencilhamento entre as duas práticas, o casamento se torna cada vez mais importante no interior da vida privada, se livrando de práticas econômicas que são públicas. Isso vai gerar um isolamento do casal de todas as outras relações sociais, criando, assim, uma relação privada pertencente apenas aos cônjuges.

Verificamos uma transgressão da ordem matrimonial no interior dos filmes de vampiros na medida em que há um estabelecimento de uma núpcia, ou uma pré-núpcia. E esta relação é rompida com o aparecimento de um vampiro. Assim acontece em *Noferatu*, de 1922 até o *Drácula*, de 1992, nos quais há um evidenciamento por parte da sociedade na questão que considera o casamento como um ato sagrado para a religião e para a família, que é violado com o aparecimento de um monstro, que se coloca no meio dessa relação, transgredindo uma ordem estabelecida determinante da união matrimonial, baseada e mantida sob os laços de até o momento em *que a morte os separe*.

Tal fato também pode ser verificado na literatura quando nos debruçamos sobre a obra *Drácula* (2011, p.153), de Bram Stoker, quando Mina segue viagem ao encontro de John e os dois decidem se casar às pressas como se estivessem fugindo de algo no momento em que Mina pede “à irmã Agatha que obtivesse da Irmã superior a autorização para que nos casássemos nesta mesma tarde”. Assim, nesta narrativa, as providências são tomadas e o casamento se realiza no mesmo dia. Porém, tal relação vai sofrer a influência do conde Drácula assim que o casal retorna à Inglaterra.

Constatamos, aqui, uma hesitação por parte da mulher em relação ao vampiro que deseja, mas ao mesmo tempo teme, criando, assim, um jogo de medo e desejo, ao mostrar como são estabelecidas as relações de poder, que se estabelecem por meio de um jogo de trocas:



Sequência de fotogramas retirada do filme *As Noivas do Drácula* (1960).

As imagens acima são do filme *As Noivas do Drácula*, de 1960, de Terence Fisher, e evidenciam por meio de um jogo de câmera esta relação de poder entre figura do vampiro e

Mina. Em um primeiro momento essa sequência provoca medo e uma busca por fuga pela personagem, como notamos nas três primeiras imagens. Ela está saindo do seu quarto. Isso nos é mostrado em uma câmera em close fechado, evidenciando seu rosto e mostrando suas feições de medo e hesitação, ao olhar para baixo da escada e ver Drácula. Essa sequência nos é dada a ver por uma câmera aberta, colocando em relevo suas roupas e sua postura de soberania e de dominação. Logo em seguida, a câmera retorna a tomada para ela, já com uma feição de medo e evasiva, mas com um enquadramento maior, em um plano americano, enquanto ele sobe a escada, o que não nos é mostrado, pois, no próximo enquadramento já estão os dois no mesmo quadro, em uma posição de igualdade. Assim, o efeito de medo se desfaz. Esse tipo de posição dos personagens no quadro quebra com a ideia de subjugação de Mina e sugere uma possibilidade de escolha em ocupar esse lugar. A metáfora do hipnotismo de Drácula sobre suas vítimas parece encobrir um posicionamento de desejo que precisava ser apagado socialmente para o manutenção da instituição familiar. Por isso, acreditamos que esse enquadramento e a posição dos corpos das personagens reproduzem um encontro consensual entre amantes, não aceito socialmente.

A mesma cena descrita acima em *As Noivas do Drácula* é repetida e pode ser verificada em todos os filmes de vampiro realizados entre 1922 até 1992. Como exemplificação, trazemos apenas mais um exemplo como síntese dessa em *Drácula, o Príncipe das Trevas*, também de Terence Fisher, em 1966.





Sequência de fotogramas retirada do filme *Drácula: o Príncipe das Trevas* (1966).

Verificamos, assim, uma repetição discursiva das relações entre o vampiro e a mulher. No primeiro fotograma, temos a expressão de susto e medo. Logo em seguida, temos uma segunda tomada de câmera que mostra em close o rosto do conde Drácula com sua feição de superioridade, demonstrando o controle da situação. Quando a câmera volta novamente para ela, mantêm-se suas feições de susto, seguido do próximo enquadramento, que traz um plano aberto, colocando em cena os dois personagens, mostrando por meio do jogo de câmera a superioridade do vampiro. A cena é tomada por uma câmera de baixo para cima, trazendo o olhar do espectador para o conde. Porém, nos dois últimos fotogramas, vemos uma modificação da postura da mulher, que inverte o jogo se colocando em igualdade ao Drácula. Os dois ocupam a mesma posição de corpo em um enquadramento central, sugerindo um encontro consensual, marcado pela posição de um beijo entre amantes.

Notamos uma entrega por parte da mulher, que ao invés de parecer ser submetida às condições do vampiro, coloca-se face a um posicionamento de aceitação da situação na trama, quebrando o protocolo da família e transgredindo as regras do seio familiar. Esse tipo de relação nos leva a retomar a discussão kantiana, já citada nesta dissertação, sobre o posicionamento do sujeito que se coloca como dono de si e, por isso, torna-se proprietário de um conhecimento que o faz libertar-se socialmente e da dependência de um outro em suas várias instâncias. O estágio de ligação e submissão ao outro nos é dado a entender por Kant como um estado de minoridade.

Kant (1985) nos afirma em sua discussão em *O que é o esclarecimento?* Que, para a saída da minoridade da tutela do outro, é preciso tomar posse a cada dia de sua vida, por meio de um conhecimento contínuo de si mesmo. É alçar à maioridade. Tal voo é um processo contínuo e difícil e nem sempre possível a todos. Kant nos explica:

Esclarecimento (Aufklärung) significa a saída do homem de sua minoridade, pela qual ele próprio é responsável. A minoridade é a incapacidade de se servir de seu próprio entendimento sem a tutela de um outro. É a si próprio que se deve atribuir essa minoridade, uma vez que ela resulta da falta de entendimento, mas da falta de resolução e de coragem necessárias para utilizar seu entendimento sem a tutela de outro (KANT, 1985, p. 115).

Como afirmado pelo autor, a busca pelo esclarecimento é responsabilidade de cada um, porém pensando em uma sociedade medieval na qual a mulher não possuía sua tutela nem o direito ao pensamento próprio, ela está sempre submetida às normas de um homem que, primeiro, é ocupado pelo lugar de seu pai e, logo em seguida, pelo de seu esposo. Tais relações de poder obrigam a mulher a permanecer sob o jugo do homem, ou seja, não lhe sendo permitido em hipótese alguma realizar um pensamento crítico acerca de si, o que faz com que ela permaneça presa a um estado de minoridade.

Sendo assim, dentro da instituição do casamento a relação é estabelecida por meio do poder exercido por parte do marido em relação à esposa, pois em se tratando de sociedades antigas, o conhecimento era um bem pertencente ao homem, proibindo a entrada de mulheres ao conhecimento. Com Foucault sabemos que as relações de poder são estabelecidas por meio de um jogo entre regras que devem ser mantidas, mas podem também ser burladas, constituindo uma linha tênue de intercâmbio entre o que é permitido e o que é proibido. Isso faz conferir um quadro em que uma relação de força apenas possa existir uma em função de outra regra, que buscará se impor à medida em que ela for desregulada. Esse balanço parece ser a construção discursiva no que diz respeito às mulheres de nossas produções cinematográficas acerca de suas relações com Drácula, fugindo a uma norma estabelecida que não pode ser dada como explícita para produzir a ilusão de que está dentro dos padrões morais de uma sociedade cristã.

De tal modo, observamos que o lugar da resistência se dá por meio do adultério, quando ela infringe o aspecto jurídico da religião em suas leis, ou seja, infringe o mandamento *Não adulterarás*, devendo se manter fiel a seu marido e sua família. Assim, quando ela aceita a sedução do vampiro, a mulher transgride seu ambiente sócio-religioso, como notamos mais uma vez nas imagens abaixo:





Sequência de fotogramas retirada do filme *O vampiro da Noite* (1958).

Essas imagens revelam o desejo por meio de um jogo de câmera que mostra, primeiramente, Mina levantando da cama, imagem que vemos no primeiro quadro. No segundo quadro, temos Mina verificando se tem alguém escutando e, logo em seguida, ela tranca a porta e abre a janela. No quarto quadro, vemos em um outro enquadramento, ela retirando seu colar em forma de cruz, que é o símbolo maior da igreja e um dos meios de repelir um vampiro. Ela o tira e se deita na cama como se estivesse esperando seu amado para as núpcias e, assim, acontece. O conde Drácula entra no quarto e se dirige até sua cama, aproximando-se como se fosse beijá-la e posiciona sua capa na frente da câmera, impedindo-nos de ver o que acontece. O interdito parece se realizar, mas deve figurar em *off*, passando a constituir a imaginação do espectador.

3.3 DISPOSITIVO DE ALIANÇA E/OU DISPOSITIVO DE SEXUALIDADE

As relações matrimoniais sofreram todo um processo histórico sendo compreendidas, agora como um lugar de controle dos prazeres sexuais, tomado da perspectiva do desejo do homem. Assim, fica determinado que dentro da instituição do casamento as relações sexuais são permitidas. Para que se possa ter acesso a tais relações sem contrair, com isso, um pecado perante a igreja se firma por meio de uma relação de aliança entre homens e mulheres. Com o decorrer do processo histórico esta relação de aliança entre os cônjugues passa também ser uma relação de sexualidade. Desta forma, acreditamos que aí se configura um tipo de dispositivo, avizinjado à maneira como Foucault o descreve.

Segundo Foucault (2011a p.117), “[...] O dispositivo de aliança se estrutura em torno de um sistema de regras que define o permitido e o proibido, o prescrito e o ilícito”. Dessa maneira, o dispositivo de aliança funciona como uma forma de controle no interior das famílias sobre as relações conjugais, pois eram permitidas com o intuito de reprodução. Tais relações eram firmadas por meio de contratos familiares e institucionais que buscavam o manutenção das riquezas. Tratava-se em sua maior parte de transações econômicas para que houvesse uma manutenção de uma sociedade, evitando interferências no status econômicos. Essas uniões eram realizadas olhando um certo padrão social que determinava com quem cada indivíduo deveria se relacionar. Da mesma forma, havia um controle das famílias perante as mulheres, que deveriam ser entregues puras. Mantinha-se também a vigilância mesmo depois do casamento para poder garantir que seus filhos fossem herdeiros legítimos. Com isso, as riquezas eram mantidas no interior das famílias mais ricas.

No século XVIII, tais relações se modificam dando uma certa autonomia nas escolhas. Deixam de ser uma relação interna para se passar a ser um contrato social, envolvendo a religião e a esfera civil, o que gerava, em certa medida, o direito a uma escolha, que não poderia acontecer sem o consentimento de ambas as partes, mas ainda sob toda influência familiar. Assim sendo, se institui juntamente com o dispositivo de aliança, o dispositivo de sexualidade, pois um não descarta o outro, mas os associa. Foucault assim define o dispositivo de sexualidade: “[...] o dispositivo de sexualidade funciona de acordo com técnicas móveis, polimorfos e conjunturais de poder” (2011a. P.117). Sob essas condições, as relações não são mais para manter o *status* das famílias, mas para manter as relações em um nível de troca, que busca o prazer no lugar da procriação.

Nesse contexto, a procriação passa para um segundo plano, dando uma maior relevância às sensações corporais e suas impressões. Para Foucault, se tem instituído agora uma relação de poder, de formas de controle sobre o outro, que não possui mais um lugar determinado na figura masculina, mas em um lugar mutável, que vai ser definido por meio das sensações corporais e dos sentimentos. No entanto cabe à instituição familiar por meio do dispositivo de aliança realizar o controle do que é permitido e proibido dentro das relações sexuais. Tomando a família como uma estrutura social, econômica e sexual por meio de uma política de aliança e de sexualidade, o lugar da família no interior da sociedade se modifica, como também as relações, deixando de ser veladas, escondidas por meio das relações matrimoniais, passando a ser algo determinado por meio de um desejo. Tais dispositivos vêm garantir que a instituição familiar seja mantida, pois o dispositivo de aliança se aglutina ao dispositivo de sexualidade para fazer com que todos os desejos sejam aplanados no interior da

instituição matrimonial. Assim nos assenta Foucault (2011a, p. 119) “[...] A família é o permutador da sexualidade com a aliança: transporta a lei a dimensão do jurídico para o dispositivo da sexualidade, e a economia do prazer e a intensidade das sensações para o regime da aliança, [...]”.

Como afirma o autor, os dispositivos de aliança e o de sexualidade estão imbricados no cerne da instituição familiar e por muito tempo um era a forma de controle para o outro. Porém, na sociedade moderna este lugar foi transposto, “[...] hoje desempenha um papel inverso; é ele quem tende a sustentar o velho dispositivo de aliança. [...]” (FOUCAULT. 2011a. P124), pois as relações matrimoniais hoje não estão mais embasadas em acordos de cavaleiros, mas por meio dos afetos e desejos.

3.4 O PODER DA FAMÍLIA

Com a evolução das relações matrimoniais, notamos que os acordos eram realizados entre as partes interessadas, de tal forma que se iniciava um jogo íntimo de poder entre os cônjuges, que também se modificará. Temos primordial interesse pelo período que vai do final do século XVIII ao início do XIX até os dias atuais, exemplificando por meio dos nossos filmes como tais relações se constituem e como se modificam com o decorrer do tempo.

Como vimos, a sociedade do final do século XVIII foi marcada pelo poder patriarcal sobre a mulher. Como não se tratava de uma relação estática, a mulher tinha seus momentos de resistência e de escolha mas o que prevalecia era a dominação por parte do poder masculino. Ao colocar a autoridade do pai no centro da família, atribui-se a ele guiar e ordenar para que sua casa seja um lar, cabendo à função do pai refrear os instintos da mulher e zelar por sua moral, até o momento de sua entrega ao seu esposo. Dessa forma, podemos encontrar em alguns de nossos filmes a representação desse pátrio poder, quando o mesmo se mantém sempre em vigia de sua família.



Fotograma do filme
Drácula (1931).

Na imagem acima temos o fotograma da cena que retrata bem as relações sociais no século XIX apesar de ser uma imagem de um filme do século XX. Verificamos que o cinema continua trazendo em suas representações familiares as mesmas cenas do século passado. Assim, temos no fotograma acima a cena em que os personagens se encontram em uma apresentação teatral na qual estão Lucy, Mina, o pai de Mina e seu futuro marido, Jonathan. A imagem representa como os namorados se encontravam, sempre cercados por amigos e familiares para que se pudessem ter controle de suas ações. Em *O vampiro da Noite* de 1958, Mina se encontra casada e Lucy está sobre a tutela de seu tio, esposo de Mina, sendo que ambas devem obediência a ele, sendo guardadas e protegidas pela figura masculina. Em *As Noivas do Drácula*, de 1960, fica mais claro ainda o poder da figura masculina quando Danielle chega à escola para moças, um local onde não pode entrar homens, mas quem comanda é um homem. Cabe a ele decidir quem entra e quem sai e como deve funcionar toda a instituição. Segundo o Cântone da igreja católica “os pais têm o dever gravíssimo e o direito primário de, na medida das suas forças, darem aos filhos educação tanto física, social e cultural, como moral e religiosa.” (Cân. 1136 p.198). Verificamos ser essa uma obrigação dos pais o zelo e a educação dos seus filhos, como também o cuidado e a vigilância. Ato que fica bem evidenciado nos filmes descritos acima quando todas as mulheres estão de alguma forma sobre a tutela de um homem.



Fotograma do filme
As noivas do Drácula (1960).

Vemos no fotograma acima a chegada de Danielle à escola para moças, lugar no qual não é permitida a presença masculina mas, como é comandado por uma figura masculina. Danielle é reprovada logo na chegada por dois motivos. O primeiro por estar atrasada e, o segundo, por estar em companhia de um homem, fato totalmente proibido nesta sociedade. Se uma mulher solteira andar a sós com um homem, ela passa a ocupar o lugar do pai dentro da instituição familiar, e somente a ele está reservado o lugar de quem mantém a ordem. Ao pai também está selada a obrigação de zelar pela dignidade da mulher perante a sociedade, a fim de que ela possa encontrar um bom marido, o que também ocorre nas cenas que se seguem,

quando Van Helsing se apresenta como um professor renomado ou, ainda, quando o conde aparece a sua procura, e torna-se evidente a busca pelo melhor partido para que Danielle pudesse fazer um bom casamento.



Fotogramas do filme *As noivas do Drácula* (1960).

As imagens acima falam do momento em que Van Helsing se apresenta para Herr que, de imediato, o condena por estar em uma escola para meninas, um lugar proibido para homens. Mas sua postura se modifica quando ele se apresenta como Dr., marcando um lugar do conhecimento, um lugar de igualdade, o que fica evidente com a mudança de comportamento. Logo após sua apresentação Herr começa tratar Van Helsing com cordialidade, se colocando a sua disposição. O mesmo ocorre quando Herr conhece o conde. De início, sua reação é de irritabilidade por ter um homem em sua casa, mas logo que as apresentações são feitas se desfaz seu rosto severo em um sorriso, principalmente, pela notícia do pedido de casamento feito pelo conde a Danielle. Assim, ele conseguiria seu objetivo: casar com quem está sobre sua proteção.

Sobre a história do percurso do casamento, destacamos que a ausência do marido deveria se suprida pela companhia de alguém próximo da família, que zelaria por sua segurança até a volta de seu esposo. Esse comportamento verificamos em o *Nosferatu*, quando Ellen é levada para casa de amigos próximos do seu marido.



Fotogramas do filme *Nosferatu* (1922).

Como observamos nos fotogramas acima, Ellen é levada à tutela dos amigos de seu esposo por não poder cuidar de si sozinha, pois como já afirmamos na sociedade vigente em

questão, cabe primeiramente ao pai e, logo em seguida, ao marido a guarda e a tutela da mulher, e quando os mesmos não podem fazê-lo devem garantir sua segurança como também sua vigilância por pessoas de sua confiança.

Firma-se, assim, um tipo de contrato de no qual fica disposto o que cabe a ambas as partes no interior destas relações. O casamento visto como uma instituição natural, mas também como um sacramento sagrado para a igreja, regido por normas. Encontramos tais normas dispostas no Código de Direito Canônico, que são o conjunto de leis que regulam a Igreja Católica. Neste código se encontram todas as leis referentes à organização social da igreja, porém o que nos interessa está na parte dos sacramentos. O sacramento do matrimônio é tido como ato sagrado e irreversível para a igreja, sendo este ato de “livre escolha” dos cônjuges, devendo ser selado perante a sociedade na presença do sacerdote: “o matrimonio rato e consumado não pode ser dissolvido por nenhum poder humano nem por nenhuma causa além da morte” (Cân.1141, p.199). De tal forma se torna um ato sagrado e indissolúvel exceto pela morte.

3.5 RELAÇÕES MATRIMONIAL NOS FILMES DE VAMPIROS

Verificamos como recorrência nessas narrativas a relação conjugal do matrimônio ou às vésperas do casamento, que vai ser rompido com a entrada de um terceiro elemento que, na maioria das vezes é um vampiro, da mesma forma como ocorre no discurso que circula na obra literária *Drácula*, de Bram Stoker. Assim com a intromissão do vampiro no interior da narrativa, há uma ruptura com a instituição do matrimônio.



Sequência de fotogramas retirada do filme *Drácula* (1979).

As imagens acima do filme *Drácula* quando apresentam a sala da família, na qual Drácula é anunciado por um criado, que lhe permite a entrada para o âmbito familiar. Tal entrada traz consigo todo o fascínio do seu universo, que leva praticamente todas as mulheres dos filmes analisados a se entregarem ao desejo de ficar com o conde. Este desejo é

representado por meio de expressões faciais e corporais, mostrando principalmente o medo quando tenta fugir e ao mesmo tempo o desejo que a faz se entregar.

Tal recorrência é apresentada pela primeira vez na obra de *Nosferatu*. A obra em questão funciona como um “nó em uma rede de memória” (FOUCAULT, 2008, p.26) no sentido de que dele emerge um discurso em uma “irrupção de acontecimento” (FOUCAULT, 2008, p. 28), que vai sustentar uma rede discursiva entre literatura e cinema, pelo fato de ser a primeira obra cinematográfica sobre os vampiros a ganhar uma expressividade.



Sequência de fotogramas retirada do filme *Nosferatu* (1922).

A sequência de *Nosferatu*, de Murnau, retrata o momento em que Ellen se depara com o Nosferatu. Dessa feita, observamos no primeiro fotograma a passagem do vampiro pela escada, cena marcado por um jogo de sombras, não apresentando ao espectador o corpo do

vampiro, mas seus contornos em jogo de luz e sombra. No segundo fotograma, temos uma tomada de corpo inteiro por uma câmera frontal que evidencia seu medo, cujo medo se materializa nos quadros que se seguem. Ela se esquivava do conde, fugindo em direção a sua cama. Os dois aparecem em um único enquadramento: Ellen e a sombra do Nosferatu, que a toca nos seios. Após o toque o que é apresentado ao espectador na próxima cena já é a figura do conde Olorok, que se deleita com o pescoço oferecido por sua vítima.

Desta mesma maneira, os fotogramas apresentados acima nos trazem a sequência já descrita, evidenciando o medo e o desejo em Ellen, estratégia que também é realizada por meio de um jogo de câmera em seus enquadramentos. Assim, podemos notar em outras narrativas do nosso *corpus* uma câmera estática, em primeiro plano. A mulher com medo. Em seguida, a câmera se direciona para mostrar o vampiro e, depois, os dois juntos. Assim, o encadeamento dos planos produz um efeito que se modifica de medo para desejo. Temos, portanto, o medo do desconhecido e ao mesmo tempo o desejo e o fascínio por este mundo novo.

Postas estas evidências, acreditamos que o lugar da noiva nos filmes de vampiros é o lugar da transgressão e não da submissão, na medida em que as elas escolhem, mesmo que por um período curto de tempo, fiquem ao lado do vampiro, largando os atuais ou futuros casamentos, rompendo, assim, com uma ligação que, segundo a igreja cristã, deveria ser desfeita única e exclusivamente pela morte: “Por isso, o homem deixará seu pai e sua mãe, e se unirá à sua mulher, e os dois serão uma só carne? Portanto eles já não são dois mais uma só carne. Portanto o que Deus uniu o homem não deve separar.” (Mateus 19:6). Desta forma, o homem e a mulher se transformam em um único ser que deveriam permanecer pelo resto da vida juntos, pois como são um só, caso se separarem, não poderão ser completos. A reincidência da força desse discurso cristão, ao nosso ver, produziu um efeito de verdade acerca da submissão das noivas nesses filmes. Mas, acreditamos ter apontado exemplos que vão na contramão dessa ideia e cujas resistências a esse discurso acabaram se materializando por meio de estratégias no campo da cena e no jogo de câmeras. O lugar de resistência, portanto, se torna um implícito para a posição das mulheres, reforçando mais uma vez a impossibilidade de se aceitar tal transgressão.

3.5.1 O Fascínio pelo Desconhecido

No entanto, como as regras estão ligadas a uma determinada instituição social e as mesmas se modificam com o tempo e com as sociedades que as põem em circulação, temos uma modificação do lugar ocupado pela mulher dentro da instituição do casamento.

Observamos, portanto, uma regularidade no comportamento das mulheres que aparecem nos nossos filmes. Elas são sedutoras e se utilizam da sedução como forma de resistência e também como forma de exercício de poder. Desta maneira, quando elas encantam pelos vampiros, elas querem se transformar para ficar ao seu lado. Então há um jogo de forças das relações de poder, pois quem antes era dominada por um conhecimento que não possuía agora se utiliza de um outro saber, o saber da sedução para estabelecer uma relação de poder sobre o outro em busca do que deseja. Ou seja, o conhecimento de um mundo externo, a novidade que por muito tempo lhe foi escondida.

Como afirmado acima, com a modificação de nossa sociedade, temos no *corpus* analisado mulheres que conhecem e sabem muito bem se utilizar dos artifícios da sedução e da sabedoria para conseguirem o que mais desejam, não sendo movidas por uma curiosidade pelo desconhecido, mas por uma vontade incessante de obter algo que não possui a vida e juventude eterna.

Segundo Foucault (1995) onde há relação de poder, também existe transgressão, pois a norma só pode ser estabelecida se tiver um limite entre o que é permitido e o que é proibido. Porém, tal limite se estabelece em uma linha sutil. Assim, ao se infringir uma norma, deve-se haver uma coerção para que exista um exemplo, e com isso a norma seja mantida em uma relação de medo, não pelo o que se encontra do outro lado, mas pelo o que pode acontecer se ultrapassarmos tal limite. Os filmes com os quais trabalhamos nos apresentam uma norma que deve ser seguida por meio da exemplificação do que é permitido ou proibido em um determinado período de tempo e para uma determinada sociedade. Para a sociedade em questão a norma estabelecida é a da vida familiar.

3.6 UM ULTIMO OLHAR

Tomamos para pensar a instituição do casamento onze narrativas fílmicas de vampiro e por meio delas verificamos as modificações ocorridas no interior da sociedade e dos seres humanos. Acompanhamos a evolução da instituição matrimonial de algo puramente restrito a esfera familiar até se tornar algo legal e social, com seus preceitos e normas que devem ser

seguidos. A partir da instituição pensamos na mulher inserida dentro de um sistema particular e tomada por uma forma de controle que determina o que lhe é permitido ou proibido. Também notamos as modificações ocorridas no olhar da mulher perante tal sociedade, que antes era sempre protegida em uma redoma de vidro para garantir a honra da família.

No segundo grupo de filmes temos uma sociedade distinta onde já não vemos a instituição do casamento da mesma forma, As uniões se encontram desfeitas e as mulheres se encontram solteiras, decidindo por sua escolha seguir a vida ao lado dos vampiros com algumas distinções. Assim, notamos não apenas uma transformação social mas também de perspectivas e desejos, pois as mulheres do primeiro bloco desejam se transformar para viverem em um mundo de liberdade, um mundo do desconhecido, do novo, do que lhes sempre foi negado. Já o segundo bloco de mulheres desejam bem mais do que isso. Possuem a liberdade, conhecem o dia e a noite, escolhem a noite para viverem a vida eterna. Concluímos que há uma intensificação de um desejo tão antigo com a humanidade o desejo da vida eterna, da juventude e da beleza eterna. Pelo menos na ficção é algo que os vampiros possuem e que até muito tempo era considerado uma maldição e nos dias de hoje é algo desejado pela sociedade regulando a nossa existência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa dissertação, fizemos uma breve genealogia do sujeito vampiro, voltando o nosso olhar para os primeiros momentos onde esse sujeito se materializa. Assim iniciamos os nossos estudos pelas construções mitológicas acerca desse ser, perpassando por toda uma literatura voltada para o vampiro até chegarmos às produções cinematográficas. Desta forma, olhamos para as construções físicas e psicológicas para a partir daí voltarmos o nosso olhar para suas relações sociais, que se instalam no âmbito da família por meio da instituição do matrimônio.

Notamos em nosso primeiro capítulo observamos recorrências em torno do sujeito vampiro que será descrito fisicamente, desde os mitos até as produções cinematográficas, como pele pálida, desprovidos de qualquer cor, olhos grandes e vermelhos, mãos e dentes alongados e pontiagudos, o que os assemelham a animais. Foi tomado para tal investigação uma gama de autores relacionados a uma literatura específica do gênero vampiro e três obras literárias de grande circulação desse gênero e os postulados de Michel Foucault que nos possibilitou pensar quais condições de possibilidade propiciaram a emergência de um sujeito vampiro em nossa sociedade.

Foi possível observar nesse primeiro capítulo como a emergência de tais sujeitos é extremamente antiga e vem sendo perpassada por todo um imaginário popular praticamente desde o início da existência humana. Dessa forma buscamos elencar alguns questionamentos que serviram de norteamento para as discursões realizadas nesse capítulo. Tais questionamentos tem como base os postulados Foucaultianos que busca pensar; Como os vampiros se constituem? Como os vampiros se emergem? “Quem somos nós?” e “Quem somos nós hoje?” (GROS, 1997, p.177)

Para respondermos tais questionamentos fomos investigar a constituição do sujeito e o seu lugar de subjetivação, para então podermos entender como são constituídos os mitos e como é realizado sua propagação em um meio de circulação. De tal modo, que foi possível compreender que os mitos são colocados em circulação para isso, utilizamos o método genealógico de Foucault (2013), que nos possibilitou escavar os estratos históricos em busca de um fio regulador que pudesse interligar os acontecimentos em uma rede de memória.

Dessa forma por meio de uma rede de memória genealógica apresentamos de forma breve algumas construções mitologias, que possibilitaram traçar um perfil de um sujeito vampiro.

Nesse percurso chegamos a literatura de vampiro, assim no deparamos uma enorme quantidade de obras sobre tal gênero, porém com nosso tempo é limitado para tal trabalho

fechamos nosso olhar em três obras literárias que em uma rede de memória se interligam. Tais obras foram *O vampiro* de John Polidori, *Carmila* de La Fanu e *Drácula* de Bram Stoker.

Tal percurso nos possibilitou olhar de perto para as características, repetições e dispersões e por meio desses elementos observar o que constituem os vampiros como sujeitos discursivos. Desta forma encontramos uma gama de elementos como a forma em que são criados e o mesmo ocorre em sua forma destruição. Assim, observamos também suas características corporais, já citadas acima, que fazem uma aproximação com o animalesco, dessa forma, que podemos olhar aos postulados de Michel Foucault (2010d) que essa animalização faz com que tais seres transgridam as normas corporais do lugar demarcado para o corpo humano, o que o coloca em um lugar de monstro-biológico. Vimos, ainda, que o vampiro se coloca em um lugar de superioridade na medida em que subjuga a morte, que é uma condição humana, assim quando o vampiro tem o conhecimento e acesso a vida além da morte ele rompe com uma lei jurídica, no sentido das leis que regem a natureza humana.

Tal ruptura é marcada no corpo do vampiro que apesar de está vivo trás em seu corpo marcas de um defunto, como a palidez da pele, assim vemos o aparecimento de um monstro-juridico-biológico.

Porém verificamos que todas as vezes que se transgride a norma há uma punição que coloca o transgressor de volta a norma, tal retorno a norma se estabelece por meio de uma punição. Assim observamos que apesar do vampiro ter a vida eterna, ele é dotado de fraquezas que permitem a sua morte sendo outro fator de regularidade nas narrativas, nelas os vampiros são levados a um retorno a morte quando é cravado uma estaca em seu peito, ou suas cabeças são cortadas e seu corpo queimado.

Observamos a imagem social inscritas para o sujeito vampiro na mitologia, literatura e sua transposição para o cinema, onde temos uma representação imagética deste sujeito. Desta forma, verificamos que as primeiras produções cinematográficas uma representação imagética para o texto escrito. Desta forma, verificamos no segundo capítulo que as primeiras produções cinematográficas desse gênero trazem a mesma representação por meio das imagens dos textos, onde o vampiro é descrito como um ser repugnante de feições aterrorizantes, que coloca o vampiro no lugar do medo.

Assim, apresentamos nesse capítulo um breve esquema genealógico dos filmes de vampiro, utilizamos para isso as noções de corpo e espaço para que pudéssemos observar as mudanças ocorridas na figura do vampiro desde a primeira produção cinematográfica de grande circulação com o *Nosferatu* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau até a produção mais recente de maior circulação que é *Crepúsculo* (2008) de Catherine Hardwicke. De tal forma,

que para uma melhor configuração do corpus buscamos fazer um recorte dentre uma gama imensa de produções cinematográficas desse gênero e nessa extensão de período que compreende de 1922 até 2008, separando um filme por década.

Por meio de tais análises de filmes foi possível observar uma modificação na imagem social do sujeito vampiro no decorrer desse período. Verificamos a dissociação da imagem inicial do vampiro que estava intrinsicamente ligada a imagem do conde Drácula para uma construção de uma identidade própria, que busca refletir os anseios e medos de uma sociedade atual.

De tal modo, que a imagem da representação do vampiro se divide em dois períodos um que está associada a figura literária do Drácula, onde é a representação do que deve ser temido, e escondido da sociedade, de modo, que os vampiros possuem sua ambientação espacial em lugares sombrios, longe de circulação, pois são a imagem do que deve ser escondido, porém a uma modificação de tal imagem a partir da obra *Entrevista com Vampiro* (1994) em que mostra a história de três vampiros inseridos perfeitamente no âmbito social, criando desde então, uma imagem de desejo para tais sujeitos que vai se cristalizar em *Crepúsculo* (2008).

Assim por meio, desta construção da imagem do vampiro podemos no nosso terceiro capítulo olhar especificamente para suas relações sociais, no interior da instituição do matrimônio. Assim, mais uma vez buscamos realizar uma breve genealogia da instituição matrimonial. Por onde podemos verificar as modificações no interior dessas instituições para pensar os jogos de poder/saber entre o vampiro e a mulher.

Observamos também a forma como a imagem da mulher é apresentada nos filmes que evidencia representação social da mulher na sociedade, desta forma, que verificarmos as modificações ocorridas no interior das relações conjugais.

Notamos uma modificação na figura da mulher que entra no jogo das relações sendo submissas até o momento que elas se impõem, transparecendo tais imposições por meio do prazer sexual. Que nos remete aos estudos de Foucault (1995) que para esse estudioso as relações são mutáveis, e se estabelecem por meio de um jogo onde não há ganhadores definitivo.

Tal jogo se modifica e juntamente com isso há uma modificação da representação fisionômica da figura do vampiro que passa a representar o anseio da sociedade em busca de uma juventude eterna, criando assim, um deslocamento para figura do vampiro que sai de figura mitológica temida para herói de uma sociedade contemporânea.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bossi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARGEL, M.; NETO, H. M. **O vampiro antes do Drácula**. São Paulo: Aleph, 2008.
- AROUX, S. A linguagem humana. In: **A filosofia da linguagem**. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.
- BEARBER, P. **Vampire, birial and death: folkoreand reality**. New York: Paperback, 1988.
- BRANDÃO, J. S. **Mitologia Grega**. v. 1. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.
- CEGALLA, D. P. **Novíssima gramática da Língua Portuguesa**. 48 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.
- COURTINE, J. J.; HARROCHE, C. **História do rosto: exprimir e calar as emoções (do século XVI ao início do século XIX)**. Trad, Ana Moura. Lisboa: Editora Teorema, 1988.
- CRANE, Diana. **A moda e seu papel social, classe gênero e identidade das roupas**. Trd. Cristina Coimbra. São Paulo: Editora Senac,2006.
- DELEUZE, G. **Foucault**. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FOUCAULT, M. O Sujeito e o Poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma Trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas; uma arqueologia das ciências humanas**. Trd. Salma Tannus Muchail. São Paulo. Martins Fontes. 1999.
- FOUCAULT, M. A linguagem ao infinito. In: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos III**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a. p. 47-59.
- FOUCAULT, M. Diálogo sobre o poder. In: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos IV**. Estratégia, poder-saber. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b. p. 253-266.
- FOUCAULT, M. **A Arqueologia do Saber**. Trad. Luiz Felipe B. Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2008.
- FOUCAULT, M. Prefácio à transgressão. In: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos III**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009a.
- FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. Trad, Laura Fraga de Almeida Sampaio. Edições Loyola. 2009b.

FOUCAULT, M. **O governo de si e dos outros**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. Trad. Márcio Alves da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010c.

FOUCAULT, M. **Os Anormais**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010d.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011a.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 3: o cuidado de si**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011b.

FOUCAULT, M. **A verdade e as formas jurídicas**. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. 3 ed. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2012.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Org., intro. e rev. Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2013.

GAMA-KALIL, Marisa. **O corpo e outros espaços na construção do insólito do filme O coronel e Lobisomem**. In: MILANEZ, Nilton; GAMA-KALIL, Marisa. **Redisco – Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo**. Vitória da Conquista. Edições UESB / Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo. V.1, n2, Jul/De. 2012.

GROS, F. Foucault e a questão do quem somos nós? In: **Tempo Social. Revista de Sociologia da USP**. São Paulo. v.7. n.12. Out.1997 p.175-178.

KANT, I. Resposta à pergunta: Que é “Esclarecimento”? In: KANT, I. **Textos seletos**. Trad. Floriano de Sousa Fernandes. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 100-117.

LE FANU, S. **Carmilla: a vampira de Karnsten**. São Paulo: Herda, 2010.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural na literatura**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

MELTON, J. G. **O livro dos vampiros: a enciclopédia dos mortos-vivos**. Trad. James F. Sunderlank Cook. São Paulo: Makron Books, 1995.

MILANEZ, N. **Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer**. São Carlos: Claraluz, 2011.

MILANEZ, N. A dessubjetivação de Dolores: escritas de discurso e misérias do corpo-espço. In: **Linguagem: estudos e pesquisas**. Catalão. v. 17. n. 2. 2013. p. 369-389.

MILANEZ, N. O corpo objeto e outros corpos: materialidades audiovisuais de zumbis. In: TASSO, I.; SILVA, E. **Língua(gens) em Discurso**. A formação dos Objetos. Campinas: Pontes Editores, 2014. p. 165-186.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2012.

POLIDORI, J. O vampiro. In: COSTA, F. M. **Contos de vampiros clássicos escolhidos**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2009. p. 181-208.

REVEL, J. **Foucault: conceitos essenciais**. Trad. Carlos Piovezani e Nilton Milanez. São Carlos: Claraluz, 2005.

STOKER, B. **Drácula**. Trad. Theobaldo de Souza. Porto Alegre: L&PM, 2011.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. Tradução Maria Clara Correa Castello. 3 ed. São Paulo: Perspectiva. 2004.

TORRIGO, M. **Vampiros: origens, lendas e mistérios**. São Paulo: Ideia e Ação. 2009.

FILMOGRAFIA

As Noivas do Drácula. Direção: Terence Fisher. Produção: Hammer Film Productions. 1960 (90 minutos) colorido.

Blade. Direção: Stephen Moringtan. Produção: New Line Cinema. 1998 (120 minutos) colorido.

Crepúsculo. Direção: Catherine Hardwicke Produção: Summit Entertainment. 2008 (120 minutos) colorido.

Drácula. Direção: Tod Browning. Produção Universal Studios. 1931.(75 minutos) preto e branco.

Drácula. Direção: de John Badhan. Produção Universal Studios. 1979.(109 minutos) colorido.

Drácula. Direção: de Francis Ford Coppola, Produção Columbia Pictures.1992. (130 minutos) colorido.

Drácula: o príncipe das trevas. Direção: de Terence Fisher. Produção Anthony Nelson Keys. 1966. (90 minutos) colorido.

Entrevista com Vampiro. Direção: Niel Jordan Produção: Geffen Pictures. 1994. (122 minutos) colorido.

Nosferatu. Direção de F. W. Murnau. Produção: Prana-Film GmbH. 1922. (91 minutos) preto e branco.

O Filho do Drácula. Direção: Robert Siodmak. Produção: Universal Studios. 1943. (90 minutos) preto e branco.

O Vampiro da Noite. Direção: Terence Fisher. Produção: Hammer Film Productions. (95 minutos) colorido.

ANEXO

TABELA DOS FILMES UTILIZADOS NO CORPUS

Filme	Direção	Gênero	Lançamento	Roteiro
Nosferatu	F. W. Murnaw	Drama/terror	1922	Narra a história do Conde Orlock um milenar vampiro que busca por seu amor e sangue.
Drácula	Tod Browning	Horror	1931	Narra a história do Conde Drácula que decide se mudar para Londres em busca de mais sangue onde se apaixona por Mina Seward.
O vampiro da noite	Terence Fisher	terror	1958	A história narra uma casada ao Conde Drácula que transforma todos a sua volta em vampiros.
Drácula	John Badham	Terror	1979	Uma adaptação da história do conde Drácula.
Entrevista com Vampiro	Neil Jordan		1994	Narra a história de um vampiro em busca do motivo da existência e de explicações.
Blade	Stephen Morington	Ação / Horror	1998	Blade é um ser híbrido que vive a casa dos vampiros em especial de seu pai o líder deles.
Twilight / crepusculo	Catherine Hardwicke	Romance / fantasia	Dezembro 2008	Narra a história do amor entre uma mortal e um vampiro.
As Noivas do Drácula	Terence Fisher	Terror	1960	Marianne Danielle uma jovem professora em viagem para um colégio de moças acaba sendo hospedada no castelo do filho do Drácula.
Drácula (BR)	Fancis Ford Coppola	Terror, Thriller	1992	Obcecado com a ideia de achar sua amada Mina o Conde Drácula viaja para Londres.
Drácula o príncipe das trevas (BR)	Terence Fisher	Terror	1966	Viajantes que acreditam que a lenda do Conde Drácula não passa de uma lenda local se arriscam na floresta e são hospedados pelo Conde.
O filho de Drácula (BR)	Robert Siodmak	Terror	1943	A história conta a vida de um casal que descobre que seu filho na verdade é o filho do Conde Drácula.