

CAPÍTULO V

A morte infinita: Uma breve genealogia de Drácula

Marcos N. Beccari¹

Rogério de Almeida²

E um pôr-do-sol é belo por tudo aquilo que nos faz perder.
— Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo* (2006, p. 79)

Introdução

A mitologia que era cantada pelos antigos poetas não chegou a nós como uma religião. Desde a conversão do Império Romano ao cristianismo, no século IV, os cultos às divindades do Olimpo se extinguiram. Esses personagens greco-romanos passaram, então, ao registro da literatura, da filologia, do entretenimento. Eles ainda persistem, e persistirão, pois permanecem fortemente vinculados às mais notáveis produções da poesia e das belas artes, antigas e modernas, para caírem no esquecimento. Só que a compreensão atual do mundo não se abstém de novos mitos que, embora dispersos, retomam temas e narrativas que já animaram outros tempos.

Interessa-nos pensar, aqui, nos mitos vigentes não a partir dos antigos, mas a partir da formação discursiva do imaginário que historicamente os circunscreve. Não é o caso de uma abordagem historiográfica que visa responder se determinados personagens ou lendas poderiam remeter, de maneira hiperbólica, a pessoas e eventos históricos. Trata-se de encarar os mitos como discursos que projetam simbolicamente³ certas condutas, valores, lógicas e contradições. Por exemplo, Cronos (ou Saturno), que devora os próprios filhos, é a concepção de uma força (o tempo) que destrói tudo o que ela própria cria. Assim, em vez de aludirem a uma realidade independente, os mitos refletem e incidem diretamente sobre a nossa compreensão da realidade. Com efeito, são fontes profícias para uma abordagem analítica ou, mais precisamente, *genealógica*,⁴ no sentido de investigar a formação dos valores e concepções sociais.

O imaginário é, sob esse viés, sempre circunscrito historicamente. Não é simples, por exemplo, estabelecer uma conexão direta entre a noção contemporânea de “zumbi” e o que é descrito como “inumano” na *Odisseia* (monstros, deuses, animais etc.). Em sua primeira incursão, Ulisses desembarca na ilha dos Lotófagos, um povo pacífico e vegetariano que vive no esquecimento absoluto. Homero não pertencia mais à era dourada onde se “comia cru” (vegetarianismo e antropofagia), portanto a primeira marca que ele atribui ao humano é a memória e a prática de cocção. Ora, isso não é o suficiente para traçarmos uma linha até os zumbis. Pois estes não representam o inumano, mas antes um estado intermediário: são mortos-vivos privados de vontade própria, sem personalidade, movidos somente por instintos. Uma versão mais próxima do zumbi reside no *replicante*, um autômato tecnológico que não tem sentimentos, mesmo que ele pense e aja como sentisse. Diferente dos zumbis, não há como distinguir o replicante de uma pessoa normal, mas persiste aqui o estado intermediário: a ideia de que alguns de nós podemos ser zumbis vivendo na ilusão de seres autoconscientes (em possível alusão a construções behavioristas da mente humana).

Essa condição limítrofe também se encontra, recuando ao imaginário oitocentista, na figura do conde Drácula, cujos contornos mais conhecidos remontam ao romance de Bram Stoker – mas que, como é próprio dos mitos modernos, dispersa-se em incontáveis versões e adaptações. Um de seus principais traços, como se sabe, é a imortalidade, ou

melhor, a condição de morto-vivo condenado a se nutrir de sangue para sobreviver. Por conseguinte, sua imagem não é refletida no espelho devido a ausência de vida (ou alma), e ele não é capaz de sobreviver quando exposto à luz solar. Alguns autores⁵ já associaram tais aspectos a um impulso romântico contra as *luzes* do “progresso”; nesse sentido, Drácula representa o velho espírito aristocrata que ainda tentava resistir, no século XIX, à vida urbana e burguesa. Outras análises associam o personagem ao duplo da identidade, como sintetiza Clément Rosset (2008, p. 91): “O destino do vampiro, cujo espelho não reflete nenhuma imagem, simboliza aqui o destino de qualquer pessoa e de qualquer coisa: não poder provar sua existência por meio de um desdobramento real do único e, portanto, só existir problematicamente”.⁶

O que particularmente nos instiga no mito de Drácula, todavia, é sua condição potencialmente eterna de vagar no mundo como um morto-vivo. Não se trata do clássico desejo de eternidade, mas de uma permanência *problemática* no mundo. É problemática por não pertencer nem ao registro da vida (perecível, social, temporária etc.), nem ao registro da morte (a inexistência ou a passagem a um outro plano). Essa condição limítrofe não é exatamente um privilégio; a sina de Drácula é a de ser o único imortal em meio aos mortais, cujo sangue o mantém vivo. Sua existência está condenada à reclusão, tal qual uma sombra que não possui lugar, nem saída, em um mundo humano. O que isso *diz* sobre o imaginário moderno? Quais são as condições discursivas que possibilitam tal imagem? E quais são os valores, lógicas e preceitos estão em jogo no mito de Drácula, particularmente em sua reclusa condição de morto-vivo? É o que pretendemos delinejar, de maneira abreviada, neste artigo: uma genealogia discursiva em torno da condição ontologicamente problemática do mito de Drácula.

A imortalidade vampírica

Primeiramente, é preciso assinalar que a imortalidade de Drácula não condiz à alma, mas ao corpo. Como se sabe, o cristianismo se apropriou do conceito grego de *psyche*, que

habitualmente é traduzido por alma e entendido como uma parte de nós destinada a sobreviver à morte do corpo. Mas a alma nem sempre significou isso. Se voltarmos à Homero, veremos que tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia* não se encontram termos precisos para indicar o que, a partir do século V a.C., será chamado corpo e alma. A palavra *soma*, que pode ser traduzida por corpo, denota em Homero os despojos, o cadáver, o homem morto. Por sua vez, o termo *psyche* aparece como último sopro de vida dos humanos: é uma larva ou um espectro que sai pela boca (ou por um ferimento) e segue voando rumo ao *Hadês* (o mundo inferior), onde permanece como vã imagem do defunto, num estado desprovido de consciência e destinado ao esquecimento. Para Homero, portanto, os humanos são irremediavelmente mortais e, quando morrem, sua memória permanece ligada ao cadáver, e não à *psyche* – por isso o corpo insepulto, deixado à deriva, constituía o maior infortúnio após a morte.

Essa concepção sofre uma reviravolta radical com um movimento religioso iniciado por volta do século VI a.C., o orfismo, formado de comunidades fechadas que celebravam um culto especial de Dioniso e consideravam o poeta trácio Orfeu seu fundador. Segundo os órficos, no corpo se esconde um princípio divino (um *daimon*) que constitui o nosso eu profundo, a *psyche*. Nasce assim a noção de alma como algo que não somente preexiste e sobrevive ao corpo, mas que também se contrapõe a ele como uma substância totalmente alheia. Já se assumia, então, que a alma está presa no corpo por causa de uma culpa originária. Os órficos estavam convencidos de que, depois da morte, as almas eram julgadas, e aquelas que ainda não haviam sido purificadas totalmente reencarnavam em novos corpos, para expiar sua culpa. Mas para os órficos a alma não coincide com a consciência e com o conhecimento; o mérito desse conceito caberá à Platão, cuja concepção de alma desemboca no cristianismo.

Mas há também no cristianismo um tipo de imortalidade não atrelada à alma, e sim a uma doença que nunca morre. Refiro-me à obra *De Sacrificiis Abelis et Cainis* – que marca a origem da associação entre Caim e o vampirismo – de Fílon de Alexandria, o primeiro pensador que tentou enxertar a filosofia dos gregos no tronco da tradição bíblica. Filho de Adão e Eva, Caim representa o primeiro assassino do mundo, e sua descendência (que teria

inaugurado as práticas de poligamia e violência) incita o dilúvio enfrentado por Noé. No texto de Fílon, Caim é associado a uma doença que sempre volta a nascer, explicando assim o sentido de “eterno” que ele encarna:

Talvez seja justamente esse o sinal indicador de que Caim não deveria ter sido morto: o fato de que ele nunca foi eliminado. Em todo o livro da Lei, de fato, Moisés não informa a morte de Caim, aludindo alegoricamente ao fato de que, como a Cila do mito, a estupidez é um mal imortal, que não experimenta aquele fim completo que consiste em ser mortos, mas que sofre por toda a eternidade o fim no sentido de continuar a morrer. Oh, se acontecesse o contrário, e as coisas desprovidas de valor fossem descartadas e sofressem uma completa destruição! Ao contrário, sempre excitadas, provocam, nos que foram capturados por elas uma vez, *a doença que nunca morre* (Fílon de Alexandria *apud* Reale, 2002, p. 116).

Em que pesa o teor alegórico de Fílon, em alguns círculos suas palavras foram assimiladas literalmente e, por conseguinte, Caim passou a ser visto como um ser que, punido por Deus, é incapaz de morrer (o que ainda não equivale à imortalidade vampírica, que é apenas potencial, ou seja, passível de ser interrompida). Disso importa reter que esse tipo de imortalidade do corpo, e não da alma, é obviamente muito distinto da promessa cristã da vida eterna. A condição de Caim é, ao contrário, mais como um castigo ou maldição: condenado a vagar na escuridão (sobretudo no sentido de reclusão social), ele deverá ser eternamente lembrado por seus atos, sendo também forçado a repeti-los para lembrar-se de quem é. A impossibilidade de morrer, portanto, é como uma doença que nunca morre – ou, ainda, como uma morte que nunca termina.

A vida e a morte na aurora da modernidade

Apesar de todo o enredo de Bram Stoker se passar na era vitoriana, a origem do protagonista é vagamente situada⁷ na Idade Média: Drácula teria sido um conde da Transilvânia (Romênia) que, após a sua morte, tornou-se um vampiro e foi perseguido nos séculos

seguintes, até decidir mudar-se para Londres, onde a trama literária se inicia. E embora tal história não pertença originalmente ao imaginário medieval, parece-nos pertinente, para o objetivo deste ensaio, retomar alguns dos elementos que na aurora da modernidade já prescreviam um lugar problemático entre a vida e a morte.

Foucault (2012) inicia a *História da loucura* descrevendo como, durante quase toda a Idade Média, o leproso era tido por incurável e, por conseguinte, excluído. A lepra era a manifestação de Deus na Terra, uma amostra da cólera divina contra os pecadores. Tratava-se, portanto, de uma doença *moral*: as chagas no corpo do leproso eram a evidência explícita de seus pecados. Na alta Idade Média, no entanto, a lepra foi erradicada da Europa, provavelmente em razão da própria segregação à qual os leprosos haviam sido condenados. E, no final do Renascimento, o lugar deixado vazio pelos leprosos foi ocupado por aquela massa, um tanto indiferenciada, de indivíduos que compunham o que Foucault denomina *desrazão*: vagabundos, pobres, loucos, libertinos, homossexuais, feiticeiros e prostitutas. No lugar das foices, dos esqueletos e da putrefação dos corpos, a imagem do louco impunha-se como espetáculo moral.

A problemática da loucura não apenas serviu como crítica moralizante, mas também se sobreponha ao tema da morte nas manifestações culturais. Tal sobreposição não foi uma ruptura, mas antes uma torção no interior da mesma inquietação. A partir de um discurso sobre a loucura que, no fundo, era um discurso sobre a morte, esta última passava a ser mais temida. Se antes a morte se expressava por meio da lepra – a exclusão do leproso indicava que há seres vivos cuja presença aterrorizante antecipa os efeitos da morte –, a apoteose da loucura era o riso diante da morte. O Renascimento descobriu, assim, uma presença da morte que, de um lado, se mostrava nos olhos fixos, na carne fria e nos músculos rijos do defunto; e que, de outro, já estava presente nos olhos vidrados, nas bocas espumantes e nos delírios dos insensatos. Os loucos riam da morte porque esta sempre esteve implícita na loucura.

Uma morte que se anuncia a partir do corpo vivo era uma presença inquietante. O imaginário das “naus dos loucos” – embarcações que, conforme muitos pintores e escritores a tematizaram, levavam os loucos para fora das cidades –, reforçava o sentido

de uma viagem sem volta, de uma passagem, ainda em vida, para o limbo da existência. Em algumas cidades europeias, ademais, existiam casas de prisão para loucos localizadas no limite entre o perímetro da cidade e o território inabitado, entre a terra e a água, entre o habitat da razão e a nulidade da deriva. Considerando os perigos que naquela época estavam à espreita fora da cidade, a loucura indicava certa iminência do nada, o vazio da morte que circunda a vida social.

Noutros termos, a ameaça da loucura era latente: diferente dos leprosos, que podiam ser identificados à distância, não havia estigmas para a loucura. Logo, a morte não chegava mais a partir dos outros, passando a assombrar intimamente os indivíduos. Em *O homem diante da morte*, o historiador Philippe Ariès (2014) descreve como, no final da Idade Média e início da Renascença, começa-se a associar a morte a um sentimento de identidade pessoal, assinalando o estágio que o autor denomina “morte de si”.⁸ A partir do século XIII, época da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, a noção de juízo final tal como a conhecemos hoje começa a ganhar corpo: diferente da morte em massa (como no caso das pestes),⁹ o juízo final incide sobre cada alma em particular, separando os indivíduos entre os escolhidos e os condenados. Entram em voga, pois, os manuais de preparação para a morte (*ars moriendi*), fornecendo instruções sobre como alcançar a salvação, como se portar no momento de morrer etc.

Desse modo, o destino das almas era deslocado de um purgatório pós-morte para o momento agônico em vida. A lida com a morte, então, bifurca-se paulatinamente: de um lado, lança-se a um ascetismo austero com vistas à salvação da alma; de outro, cultiva-se um sentimentalismo laico, valorizando as vicissitudes e prazeres da vida terrena. No primeiro caso, trata-se de renunciar aos desejos imediatos em nome de uma esperança no além¹⁰ – nos termos de Nietzsche (1998, III, §11), o asceta vê a vida como uma ponte para outra vida e, com isso, volta-se contra ela: “o homem prefere querer o nada a nada querer” (III, §28). Já o sentimentalismo, como explica Colin Campbell (2001), resultou da doutrina calvinista da predestinação, segundo a qual o indivíduo não podia conhecer, por meios racionais, quais ações garantiriam a salvação da alma. Mas, embora os desígnios divinos fossem ininteligíveis, o dom da Graça poderia ser decifrado através da experiência

subjetiva, como o caráter e os bons sentimentos. Essa glorificação das paixões e volições, junto à descrença no acesso, por meios humanos, aos desígnios divinos, é uma das instanciações que prescrevem os posteriores nacionalismos folclóricos, o romantismo e a literatura gótica.

Em qualquer um dos casos, ascetismo ou sentimentalismo, forma-se o indivíduo consciente da própria finitude corpórea. Segundo Ariès (2014), tal consciência atenuará, nos séculos seguintes, a angústia perante a morte em proveito da valorização das atitudes ao longo da vida – eis a fase da “morte longínqua e próxima”. Ao mesmo tempo, a inovação renascentista da dissecação abria a morte para ser lida. O cadáver aberto clarificou a finitude humana e, ao mesmo tempo, sublimou o corpo. Em certo sentido, afinal, o corpo se *evapora* ao ser exposto, perdendo suas antigas opacidade e densidade – não por acaso a habilidade de “tornar-se névoa” já era frequente nos folclore vampíricos. Segundo Foucault (2008), o agente dessa sublimação do corpo e da morte é o discurso-como-visão: o olhar médico que penetra a barreira da pele em direção ao interior secreto do corpo, investigando cada recesso, traçando mapas e gráficos, declarando essa terra descoberta como o último posto avançado do império da finitude humana. Eis o pontapé inicial de um processo secular que tornará o corpo não apenas produto da disciplina, do conhecimento e da técnica, mas também uma força útil e produtiva para o desenvolvimento econômico das nações.¹¹

No entanto, o projeto moderno para alcançar o domínio sobre a vida não abaterá por completo o temor da morte. Embora a era das grandes devastações da fome e da peste chegue ao fim no século XVIII, persistirá ambíguo um antigo signo da vida e da morte: o sangue, essa substância que precisava ser drenada para que os cadáveres fossem dissecados e estudados. Como se sabe, foi o próprio Da Vinci quem descobriu o sistema circulatório tal como o conhecemos hoje, ao estudar, em autópsias humanas (portanto, sem observar o sangue em si), a relação, obscura em sua época, entre o coração e os vasos sanguíneos. Denso e amorfo, o sangue permanecerá, até a abolição das guilhotinas da Revolução Francesa, como um percalço na ordem simbólica, fazendo ainda alusão à devastação das pestes, aos algozes e carrascos, aos suplícios religiosos, enfim, aos triunfos da morte. O sangue era

o preço a ser pago pela disciplinarização do corpo; sua monstruosidade é aquela de todas as secreções invisíveis que recuam para o coração como refugos da arena obscura, latente e subterrânea da morte.

A erótica do sangue

No prólogo do filme de Coppola, numa cena que se passa no final da Idade Média, vemos o sangue jorrar da cruz, dos anjos e das velas, inundando a capela onde a maldição de Drácula tem início, quando o protagonista sentencia “O sangue é a vida e ele será meu”. Em uma sociedade em que a fome, as epidemias e as guerras faziam da morte uma presença iminente, o sangue constituía um dos valores essenciais. Além do papel instrumental de “derramar o sangue” que garantia o poder dos soberanos, toda a ordem social era fundada no sangue: os sistemas de aliança, a diferenciação em castas ou classes sociais, o valor das linhagens etc. Muitas condutas e procedimentos morais, não obstante, remetiam a imperativos como ter um certo sangue, ser do mesmo sangue, proteger o sangue, jurar com o sangue, arriscar o próprio sangue etc.

Segundo Foucault, essa centralidade do sangue é indissociável do velho regime da lei soberana, constituído a partir da pena capital de morte. No curso da modernidade até o século XIX, porém, Foucault (2018, p. 160) assinala uma transição “de uma simbólica do sangue para uma analítica da sexualidade”.¹² A sexualidade deve ser pensada, aqui, como um saber sobre o sexo que, a partir das disciplinas anátomo-políticas (que Foucault localiza no século XVII) e das técnicas de regulação da população (que emergem no século XVIII), propiciou o exercício do poder sobre a vida. Ou seja, no lugar da imposição da morte pelas leis do sangue, o poder começa a ser praticado pela gestão dos corpos e da vida. Essa transição teria sido favorecida pelo desenvolvimento econômico, sobretudo agrícola, da Europa no século XVIII, quando o aumento da produtividade e dos recursos naturais ainda estava à frente do crescimento demográfico. No lugar das linhagens sanguíneas, por conseguinte, são as funções que os corpos desempenham nos sistemas de produção

que passavam a balizar as formas de segregação e hierarquização social, num processo integrado cuja manutenção poderia ser distribuída entre diversas instituições: a família, a escola, a polícia etc.

É nessa conjuntura que a sexualidade adquire uma notoriedade que, diferente do sangue, não se impõe em termos de raridade e contingência, mas como uma vontade de saber paradoxalmente tão disseminada quanto secreta. Algo que antes era percebido como imoral e pecaminoso adquire, na modernidade, um valor similar àquele que permeava a alma cristã. E um assunto que outrora representava perversão ou loucura passa a exercer, ainda que de forma censurada, um fascínio sobre a intimidade. Não é que antes não se fazia ou se pensava em sexo, mas apenas que isso não era algo a ser dito para além da esfera confessional. Também não é que, de uma hora para outra, todos os tabus em torno do sexo tenham se exaurido; a questão é que, incitado ou moralizado, o sexo tornava-se um meio privilegiado para a gestão política dos corpos, da saúde, dos hábitos e costumes, das condições de vida e de todo o espaço da existência. É nesse sentido que, conforme sintetiza Foucault (2018, p. 160), enquanto o sangue sustentava o domínio da lei, da morte e da soberania, a sexualidade impulsionou o registro das normas morais, das disciplinas, das técnicas e das regulamentações.¹³

Ora, o romance de Bram Stoker parece incorporar (ou justapor) essa passagem da “sanguidade” para a “sexualidade”. De acordo com Stephen King (2004), *Drácula* se diferencia dos outros romances góticos ao definir o mal como uma força exterior, permitindo-se abordar a perversão sexual, por exemplo, de modo totalmente alheio à esfera da culpa. King ilustra essa questão com o episódio em que Jonathan Harker, aprisionado no castelo, é atacado pelas irmãs de Drácula: depois de ser seduzido, Harker está prestes a ser atacado pelas vampiras, mas o horror surge apenas quando elas são impedidas pelo Conde (o mal exterior). A ausência de culpa é mais clara em Lucy Westenra, que adquire novos hábitos depois de ser atacada por Drácula: “De dia, uma Lucy cada vez mais pálida, mas perfeitamente linda, conduz um namoro decoroso e dentro dos padrões com aquele a quem está prometida [...] À noite, ela farreia num abandono dionisíaco, com sua sedução sombria e sanguinária” (King, 2004, p. 71).

A narrativa de *Drácula*, com efeito, apresenta um mundo onde amor, desejo, medo e repulsa se confundem e se misturam. Em *História da sexualidade*, Foucault menciona que, no século XVIII, a literatura de Sade já vinculava a simbólica do sangue aos prazeres do sexo. Mas em Sade, que foi um aristocrata libertino, o sexo é inteiramente subsumido à soberania do sangue – “O sangue absorveu o sexo” (Foucault, 2018, p. 161). Já em *Drácula* essa vinculação é ambígua, chegando a se inverter na adaptação filmica de Coppola. Nas páginas de Stoker, Drácula representa não apenas o mal, mas antes a própria inadequação aristocrática, com sua índole antiquada e imoral, ao passo que no filme o vampiro é um herói romântico, vítima das circunstâncias, que pratica um mal justificado em busca do amor. Na obra literária, Drácula ataca Mina Murray três vezes, tal como um estuprador que se alimenta do sangue dela e a obriga a beber o dele. Na película de Coppola, ao contrário, Mina se entrega espontaneamente ao vampiro, e no momento em que ela bebe o seu sangue, Drácula atinge um êxtase semelhante a um orgasmo. Quando Drácula é, na trama de Stoker, finalmente morto, ele se transforma em pó e Mina é libertada do vampirismo (signo do seu trauma sexual). Na versão de Coppola, o que lhe tira a vida é o golpe de misericórdia da própria Mina, que o liberta de sua maldição (sua perversão é curada por meio do amor).

Assim, passados mais de cem anos de sua publicação, o romance de Bram Stoker seria totalmente distorcido por um drama de amor cortês. Essa breve comparação é útil para delimitar, mais precisamente, a “erótica do sangue” projetada no romance gótico: não se trata de romantismo, mas de uma antinomia moral da sexualidade. Do mesmo modo que, nos dias de hoje, a pornografia exerce a função de ensinar, de maneira invertida (como no tema do incesto), o que seria o “sexo normal”, Drácula é a anomalia aristocrática que prescreve o seu inverso: a normalidade burguesa. Na terceira aula do curso *Os anormais*, Foucault (2001) delineia uma genealogia da anormalidade a partir da figura do monstro congênito (incurável), passando pela do indivíduo a ser corrigido e concluindo na figura do onanista. Tais seres grotescos serviam não apenas para reforçar a normalidade, mas também para incitar o exame permanente do indivíduo sobre o seu próprio corpo, sua sexualidade e suas relações interpessoais.

No tocante, em particular, à sexualidade, o sexo burguês deveria ser mantido o mais distante possível da dor, do sangue e de tudo o que poderia ser ofensivo ou desagradável. Porque quanto mais o corpo *saudável* e os processos biológicos *normais* eram sistematicamente esclarecidos, mais o sofrimento (*anomalia*) deveria ser tirado de vista: execuções não podem ser mais conduzidas em público, desaparecendo por trás dos portões da prisão; animais não devem ser abatidos pelos açougueiros, mas em abatedouros afastados da cidade; os moribundos não devem passar seus últimos dias em casa junto à família, mas escondidos atrás das paredes brancas do hospital. A vida social, em suma, deve ser aprazível e higiênica. Sob esse pano de fundo, Drácula trazia à tona tudo o que a civilidade burguesa se empenhava em esconder: a doença, a promiscuidade, os distúrbios do corpo, os odores do sexo, o sangue da menstruação etc. O vampiro vitoriano não era temido só por ser aristocrata, mas por se alimentar, feito um bárbaro depravado, de corpos saudáveis e produtivos, expondo o que neles poderia haver de mais imoral: sua deterioração rumo à morte.

Um rosto anônimo refletido no espelho

Conde Drácula decide mudar-se para Londres para livrar-se das perseguições e ter acesso a um rebanho de presas fáceis, que desconheciam os folclore campestres. No século XIX, não obstante, Londres tornava-se um imenso aglomerado humano no qual a tradicional noção de individualidade era ameaçada pelos fluxos da multidão – fator que facilitaria o encobrimento dos hábitos predatórios de Drácula. Sua falta de reflexo no espelho representa, nesse sentido, o temor do indivíduo burguês de não mais enxergar a si mesmo, uma vez mergulhado em agrupamentos anônimos. Quanto a isso, a análise de Alexandre Sobreira Martins (1997, p. 295) é contundente:

Drácula veste a roupagem da multidão. E ele não é apenas o Homem da Multidão, o gênio do crime que se oculta na massa e mergulha nela em busca de vítimas: ele é o próprio imaginário dessa massa, seu espírito frio e voraz. E, como o Homem da Multidão, é também o duplo, a

possibilidade de espelhamento do imaginário urbano da grande cidade, impregnado de violência e indiferente ao outro, mas também sedento de identificação com ele. E o poder do vampiro de devorar o outro, sugando-lhe a própria substância vital e transformando-o em algo idêntico a si próprio reflete essa sede de identificação, a intensa necessidade do homem vitoriano de deixar de ser um vulto anônimo na multidão, para se tomar um indivíduo dotado de personalidade.

Se antes o horror surgia amiúde da massa inóspita da natureza, o monstro da era vitoriana nasce de uma ameaça própria do ambiente urbano: a do anonimato. A ideia de um indivíduo “sem nome” fazia alusão imediata ao crime e à pobreza que invadiam as metrópoles. Em especial, emergia a problemática do pária social que, desaparecendo na multidão, circulava incólume pelas ruas, frequentando lojas, lares e locais de trabalho sem ter sua natureza vil à mostra. O perigo do anonimato impulsionou o surgimento de técnicas e saberes orientados à segurança da população, como a criminologia e a fisionomia. Esta última procede de um vínculo estreito entre o olhar médico e a câmera fotográfica: é através da fotografia que uma nova taxonomia do corpo humano poderia ser mapeada, aquela das fisionomias desviantes e delituosas, distinguindo grupos étnicos superiores e inferiores com a meta de rastrear populações inteiras. O retrato fotográfico começa a servir, nas mãos das autoridades, para esclarecer e registrar mesmo o crime mais banal, permitindo finalmente que circule por toda parte as feições da delinquência. Por conseguinte, a criminologia tornava-se uma ciência indispensável para a polícia, instituindo o conhecimento sistemático da mentalidade criminosa a partir daquilo que se julgava ver refletido nos traços faciais e anatômicos de cada indivíduo. Nesse ideário, portanto, qualquer patologia mental, debilidade física ou vício moral já habitava virtualmente o corpo dos indivíduos suspeitos.

O estudo da fisionomia é claramente valorizado no romance de Bram Stoker. A descrição detalhada dos rostos, das feições, dos portes e semblantes visa fornecer aos leitores e leitoras o reconhecimento do caráter de cada personagem. Alguns comentários chegam a soar, atualmente, um tanto burlescos: “Doutor, o senhor não sabe o que é duvidar de tudo, até de si mesmo. Não, o senhor não sabe. Não poderia, com *sobrancelhas* como as

suas” (Stoker, 2015, p. 2002, grifo nosso). É na Inglaterra vitoriana, ademais, que florescem os romances policiais, cujo herói é o detetive que, ao desvendar habilmente as pistas, consegue enxergar, na multidão, os passos esquivos do criminoso. Em *Drácula*, somente o cérebro de Van Helsing está no páreo dos disfarces e subterfúgios do conde Drácula. Mas há algo que tornava Drácula mais temível do que os gênios criminosos retratados por Poe e Conan Doyle, e mesmo em comparação ao incontrolável Mr. Hyde de Stevenson. A condição vampírica é contagiosa: em vez de matar suas vítimas, Drácula as transforma em monstros como ele.

Em *Os anormais*, Foucault explica que, após o desenvolvimento da noção, em 1857, de “degeneração” (*dégénérescence*) por Benedict Morel, toda sorte de anomalia é atribuída a uma “fonte orgânica difusa” que perturba constitutivamente as funções mentais ou físicas de certos indivíduos e, de forma cada vez mais grave, de seus herdeiros biológicos. A gravidade consiste no contágio hereditário que, diferente de uma infecção, não pode ser tratado ou mesmo curado, apenas evitado. “De fato, a partir do momento em que a psiquiatria adquire a possibilidade de referir qualquer desvio, anomalia, retardo, a um estado de degeneração, vê-se que ela passa a ter uma possibilidade de ingerência indefinida nos comportamentos humanos” (Foucault, 2001, p. 212). Essa teoria da degeneração é, com efeito, a mãe de todas as teorias eugênicas que irão desenvolver-se no período vitoriano, como a célebre doutrina evolucionista de Herbert Spencer, que se apoiava em Darwin para identificar estigmas físicos da anormalidade como indícios de uma genética criminal. No âmbito do direito penal, a escola italiana de Lombroso defendia que, sendo a criminalidade um traço hereditário, o criminoso não pode responder por seus atos por lhe faltarem forças para lutar contra seus instintos naturais. Nesse sentido, Drácula era a insondável causa “sobrenatural” para uma anomalia que “naturalmente” se prolifera.

Não será mais simplesmente nessa figura excepcional do monstro que o distúrbio da natureza vai perturbar e questionar o jogo da lei. Será em toda parte, o tempo todo, até nas condutas mais ínfimas, mais comuns, mais cotidianas, no objeto mais familiar da psiquiatria, que esta encarárará algo que terá, de um lado, estatuto de irregularidade em relação a uma norma e que deverá ter, ao mesmo tempo, estatuto de disfunção

patológica em relação ao normal. Um campo misto se constitui, no qual se enredam, numa trama que é absolutamente densa, as perturbações da ordem e os distúrbios do funcionamento (*ibidem*, p. 205).

Note-se como todo esse mapeamento, cada vez mais denso e detalhado, dos distúrbios sociais gera a necessidade de o indivíduo diferenciar-se desses padrões, bem como da uniformidade nebulosa das multidões urbanas. Era preciso, pois, cultivar uma individualidade. Drácula não possui reflexo no espelho porque ele não é um indivíduo, e sim uma força ininteligível. Ele é a soma de todas as anomalias que ainda não foram detectadas, permanecendo invisível ao faro criminalístico. Ora, na sociedade vitoriana todos deveriam ter uma individualidade, inclusive os anormais. Os processos jurídicos, médicos e pedagógicos da modernidade trazem consigo um afã individualizante para que se possa identificar cada pessoa com precisão. O verdadeiro mal, com efeito, não era o mal propriamente, mas tudo o que não era identificável: desde a origem de doenças hereditárias até o indivíduo não individualizado.

Até o Renascimento, poucos eram as pessoas individualizadas. Ser “alguém” era um privilégio daqueles que tinham um nome a zelar, uma estirpe (um sangue) ou certa autoridade; o resto da sociedade deveria existir, para todos os efeitos, no anonimato – os doentes agrupavam-se sem identidade, os cidadãos eram fontes anônimas de impostos, as crianças não estavam sujeitas à guarda familiar, os soldados apenas executavam ordens. A partir do século XVII, com a introdução dos regimes de gestão sobre a população, os processos de individualização se proliferam: primeiro com a demarcação da família burguesa, que precisava distinguir-se da aristocracia decadente, e depois para a exploração das classes populares nos sistemas de produção. Desde então todos devem ser interrogados a respeito de quem se é. Interroga-se a criança, o doente, o comerciante, o comprador, o que não gosta do sexo oposto etc. Essa prática de discernir os indivíduos circula pela justiça, pela medicina, pela pedagogia, pelas relações familiares e pelas relações afetivas – o que se sobressai, em especial, nos romances epistolares.

Desenvolver uma narrativa por meio de cartas e diários é um recurso eficaz para firmar a individualidade de cada personagem: desde sua escrita peculiar, a maneira como

cada qual descreve suas próprias atitudes, até o desvelamento de seus temores, desejos e malícias. Toda a narrativa do livro de Bram Stoker é construída através de testemunhos, epístolas, documentos e recortes de jornais, predominando o uso da primeira pessoa do singular. Dois personagens, todavia, só aparecem na terceira pessoa, graças aos relatos dos narradores: Drácula e o delirante Renfield, que, ao sair do castelo do conde, diz obedecer somente às suas ordens. A princípio, portanto, ambos emergem como aparições fantasmáticas que carecem de individualidade, pairando nos limites de uma trama que se delineia nas interseções das vozes individuais.

Ocorre que essa penumbra narrativa, esse espectro turvo que escapa às categorias de identificação, não é algo que está além ou aquém dos indivíduos, mas a condição que os possibilita. É tudo o que a individualidade esconde a fim de manter-se crível e representável: o conglomerado de vísceras embaixo da pele, os impulsos indesejáveis, as substâncias que saem do corpo, o cadáver que todos estamos destinados a ser. Ora, à medida que nossas distinções (bondade, maldade, retidão, aberrações etc.) caem por terra, só então que a presença de Drácula, embora desde sempre presumida, se impõe. Assim, ao localizar o terror no domínio do inacessível e do irrepresentável, Stoker revela que é o indivíduo que insiste em ser representado e visto o tempo todo, como um constructo ilusório que projeta um duplo indigesto para manter-se coeso. Drácula, então, apesar de não ter um reflexo no espelho, materializa um reflexo *a priori* de uma quimera individualizante que não duvida de si mesma. O que não se deixa detectar, provar e identificar equivale, afinal, àquilo de que não se pode duvidar.

Considerações finais: a condição de um morto-vivo

Sob uma perspectiva genealógica, o mito de Drácula não inaugurou uma categoria do mal, mas se infiltrou nas já existentes. Enquanto força sobrenatural, ele explicava a natureza da degeneração; enquanto ancião criminoso, ele justificava as novas e minuciosas técnicas de identificação da delinquência; enquanto monstro pervertido, ele esclarecia o que é uma sexualidade saudável; enquanto aristocrata decadente, ele legitimava a hegemo-

nia do espírito burguês; enquanto ser imperecível, ele reforçava a gestão dos corpos sob a métrica do tempo (longevidade, desempenho, anos na prisão etc.); enquanto sombra que se esvanece na multidão, ele possibilitava a individualidade vitoriana. Sobremaneira enquanto morto-vivo, Drácula assinala a relação problemática que é tradicionalmente interposta entre a vida e a morte.

Será que essas imagens já poderiam ser observadas, em retrospecto, como reflexos demasiado distantes para ainda habitarem os nossos espelhos? Ou será que, em afinidade ao destino vampírico, são os nossos espelhos que, independente do que refletam ou deixem de refletir, permanecem os mesmos? Que tipo de espelho é este que não morre, nem vive, e que sequer fornece um reflexo invertido do que insistimos em projetar nele?

Tudo o que os espelhos podem refletir está destinado a morrer ou a desaparecer. Se Drácula não é refletido, não é porque ele nunca morre, mas porque ele próprio reflete uma morte que nunca termina. A morte em si, enquanto acontecimento, é infinita; diferente da vida, que constitui apenas um reflexo invertido e provisório da prevalência da morte. De modo que o intervalo de uma vida já constitui um lugar “problemático” entre a vida e a morte. Somos muito mais mortos-vivos do que pensamos ser.

Nossa individualidade, nossos valores, nossas condutas e modos de ser passam direta ou indiretamente, explícita ou implicitamente, negativa ou afirmativamente pela consciência da finitude. Trata-se de um “morrer” que podemos somente assimilar no estreito espaço de uma vida. Dito de outro modo, a vida humana constitui-se em função de sua própria finitude. Especular outros modos possíveis e impossíveis de constituição da vida, como no caso do mito de Drácula ou de qualquer outro, apenas reitera esse processo de lidar com a morte, um processo que espelha e orienta a realidade histórica que o circunscreve. Nossa finitude pode, desse modo, remeter ao cosmo, aos céus, ao trabalho, à família etc. Mas o comparecimento inexorável da morte, que faz de toda existência um episódio natimorto e de todo presente um tempo já póstumo, é o aspecto mais imediatamente visível na superfície dos espelhos.

Somos um período limitado de tempo. Mas, ao mesmo tempo, somos um reflexo antecipado de nossa própria inexistência, que há de ser eterna.

É máxima do cordo deixar as coisas antes que elas o deixem. Que se saiba converter em triunfo o próprio fenecer [...] que a beleza quebre o espelho com tempo e com astúcia, e não com impaciência depois, ao ver seu desengano (Gracián, 2009, §110).

Referências bibliográficas

- ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte.** São Paulo: Unesp, 2014.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno.** Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault:** uma trajetória filosófica para além do Estruturalismo e da Hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- _____. **Os anormais.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **A verdade e as formas jurídicas.** Rio de Janeiro: Nau, 2002.
- _____. **O nascimento da clínica.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. **História da loucura:** na idade clássica. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- _____. **História da sexualidade 1:** A vontade de saber. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- GRACIÁN, Baltasar. **A arte da prudência.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- KING, Stephen. **Dança macabra:** o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero. São Paulo: Planeta De Agostini, 2004.
- MARTINS, Alexandre Sobreira. Drácula: Um flâneur na Londres Vitoriana. **Revista de Estudos da Literatura,** v. 5, Belo Horizonte, p. 291-298, out. 1997.
- MARTINS, André. Imagem e sua Imanência em Clément Rosset. **Revista Ethica,** Rio de Janeiro, v. 9, n. 1-2, p. 53-67, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral:** uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- PERROT, Michelle. A família triunfante. In: _____. **História da Vida Privada vol. 4: Do Revolução Francesa à Primeira Guerra.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 79-90.
- REALE, Giovanni. **O saber dos antigos:** terapia para os tempos atuais. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- RICOEUR, Paul. **A metáfora viva.** São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- ROSSET, Clément. **O real e seu duplo:** ensaio sobre a ilusão. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- STOKER, Bram. **Drácula:** edição comentada. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- WEBER, Max. **A ética Protestante e o Espírito do Capitalismo.** São Paulo: Martin Claret, 2016.
- WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura.** São Paulo: Companhia dos Letras, 1990.

Notas

1. Professor Adjunto do Depto. de Design e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Coordenador da revista/podcast *Não Obstante* e colunista fixo da revista *abcDesign*. Doutor em Educação na Universidade de São Paulo (USP), graduado em Design Gráfico e Mestre em Design, ambos pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Influenciado principalmente por Nietzsche e Foucault, dedica-se a pesquisar Filosofia Contemporânea, Crítica e Filosofia do Design, Estética, Estudos do Discurso e da Visualidade. Site: www.marcosbeccari.com.
2. Professor Associado da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP). Lidera o GEIFEC (Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura) e é um dos coordenadores do Lab_Arte (Laboratório Experimental de Arte-Educação & Cultura). É Editor Colaborador para a área de Educação da *Revista Machado de Assis em Linha*. Bacharel em Letras (1997), Doutor em Educação (2005) e Livre-Docente em Cultura e Educação, todos os títulos pela Universidade de São Paulo (USP). Trabalha com temas ligados a Cinema, Literatura, Filosofia Trágica e Imaginário. Site: www.rogerioa.com.
3. Simbolicamente não significa, aqui, alegoricamente. Pois os mitos não apenas representam ideias e qualidades sob forma figurada, mas funcionam como “metáforas vivas”, nos termos de Ricoeur, ou como narrativas que orientam nossa lida com o mundo. [...] a metáfora é o processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções têm de redescrivere a realidade. [...] O ‘é’ metafórico significa a um só tempo ‘não é’ e ‘é como’. Se assim é, somos levados a falar de verdade metafórica, mas em um sentido igualmente ‘tensional’ da palavra ‘verdade’” (Ricoeur, 2005, p. 14).

4. Genealogia significa, nos termos de Foucault (1995, p. 262), uma ontologia histórica do presente: “Primeiro, uma ontologia histórica de nós mesmos em relação à verdade através da qual nos constituímos como sujeitos de saber; segundo, uma ontologia histórica de nós mesmos em relação a um campo de poder através do qual nos constituímos com sujeitos de ação sobre os outros; terceiro, uma ontologia histórica em relação à ética através da qual nos constituímos como agentes morais”.
5. Cf. Martins, 1997; Perrot, 2009; Williams, 1990.
6. Ver também Martins, 2002.
7. O próprio conde relata, no início da narrativa, suas batalhas travadas da Europa Central contra os povos que tentaram invadir seu território, como os turcos e os magiares. Mais adiante, o professor Van Helsing faz um levantamento acerca da procedência do vampiro, ligando-o ao nobre Vlad III, conhecido como “o Empalador”, e indicando que seus poderes sobrenaturais viriam de um pacto com o demônio (Stoker, 2015, p. 269-270). No filme de Francis Ford Coppola (*Drácula de Bram Stoker*, 1992), o prólogo acrescentado estabelece uma origem mais exata, localizando Drácula nas Cruzadas cristãs.
8. Ao longo do livro, Ariès delineia cinco estágios históricos da cultura ocidental frente à morte: a morte domesticada, a morte de si, a morte longínqua e próxima, a tua morte e a morte invertida. O estágio primário da morte domesticada, detectado desde a Antiguidade, é marcado pela inserção da morte na vida social, que ritualiza a aceitação do morrer como uma passagem ou um sono impessoal.
9. Não havia espaço, por exemplo, para a agonia individual nas representações do “triunfo da morte”, como nos quadros de Brueghel e Bosch: as pestes medievais sustentavam a imagem triunfal de uma morte cega abatendo-se abrupta e indiferentemente sobre todas as pessoas.
10. Max Weber (2016) sustenta que, uma vez secularizado pela burguesia, o ascetismo abstém-se do senso de transcendência pós-morte. O que permanece é a insatisfação para com a vida, o que será compensado pela crença num progresso indefinido e, segundo Campbell (2001), pelo consumismo moderno.
11. “Esse biopoder, sem a menor dúvida, foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos” (Foucault, 2018, p. 151-152).
12. Não se trata de uma ruptura ou de uma sucessão direta, mas apenas de uma transferência de hegemonia. Foucault esclarece, nesse sentido, que ambos os regimes se justapõem – a exemplo do racismo, que ainda cultiva a preocupação medieval de proteger a pureza do sangue e fazer triunfar a raça.
13. Para Foucault, os registros da lei e da norma, embora complementares, funcionam de maneira diferente. A lei é um tipo antigo de código que discrimina entre o permitido e o proibido, ao passo que a norma é um “não dito” (intenções, pressupostos) que norteia as condutas. Com efeito, “se pode opor a reclusão do século XVIII, que exclui os indivíduos do círculo social, à reclusão do século XIX, que tem por função sujeitar os indivíduos nos aparatos de produção, formação, reforma ou correção” (Foucault, 2002, p. 114).