

## O desejo de mais-vida e a humanização do vampiro

The desire for more-life and the vampire's humanization

Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves

Universidade Federal do Rio Grande do Sul.  
Av. Paulo Gama, 110, Bairro Centro, 90040-060, Porto Alegre, RS, Brasil.  
sandrapgon@terra.com.br

---

**Resumo.** Partindo-se do pressuposto de que as mídias são os elementos-vínculo da organização social, bem como estruturantes da sociedade contemporânea, pensa-se o meio cinema como um lugar onde, potencialmente, poderes podem ser exercidos. A temática é a da finitude humana. Por meio da representação do vampiro no cinema, a partir da literatura sobre o assunto - *Drácula*, de Bram Stoker, *Entrevista com o vampiro*, de Anne Rice e *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer - buscar-se-á pensar as “barganhas” estabelecidas entre o homem e a sua finitude. Por meio da figura do vampiro e suas mutações, e irá refletir sobre o desejo humano de mais-vida. Foucault nos auxiliará a pensar essas descontinuidades e consequentemente o poder que se exerce sobre os corpos.

**Palavras-chave:** finitude, corpo, vampiro, cinema.

**Abstract.** If we suppose the media are the linking elements in the social organization, as well as structure elements of the contemporary society, we think the medium cinema as a place where powers can be exercised. The theme is human finitude. Through the representation of the vampire in the movies based on the books – *Dracula*, by Bram Stoker, *Interview with the Vampire*, by Anne Rice and *Twilight*, by Stephenie Meyer – we will think about the “bargains” established between the man and his finitude. Through the figure of the vampire and its mutations, we will meditate on the human wish for more-life. We live the paradox between the wish to be human an immortal, at the same time. This paradox ails the vampire as well as the human. Being mortal continues to define us. Foucault is the basis for this path, when the author indicates the attention to be given to the conditions of the possibility of speeches.

**Key words:** finitude, body, vampire, movies.

---

### Introdução

Este artigo parte do pressuposto de que as mídias são os elementos-vínculo da organização social, bem como estruturantes da sociedade contemporânea, pensa-se então o meio cinema como um lugar onde questões sociais e culturais podem ser pensadas, lugar onde a coesão social pode ser afirmada (ou não) e, portanto, um lugar de poder. A temática aqui proposta é a da finitude humana, o modo como ela tem sido articulada pela religião, pelo Estado e pela ciência veiculada

nas mídias. Por meio da representação do vampiro no cinema – *Drácula, o Vampiro da noite* (de Bram Stoker) dirigido por Francis Ford Coppola, *Entrevista com o vampiro* (de Anne Rice), dirigido por Neil Jordan e *Crepúsculo* (de Stephenie Meyer), dirigido por Catherine Hardwicke –, todas representações derivadas da literatura, buscar-se-á pensar as “barganhas” estabelecidas entre o homem e sua finitude. Por meio da figura do vampiro e suas mutações, se irá refletir sobre o desejo humano de mais-vida. A proposta é a de cruzar uma história da submissão do corpo ocidental com o

personagem do vampiro, dono de um corpo que se pode imortal e, portanto, fugindo à regra imposta aos mortais.

Teoricamente Foucault (1979; 1990; 1995; 2000; 2001; 2007; 2008) permitirá e dará a base à caminhada que se inicia ao indicar a atenção a ser dada às condições de possibilidade dos discursos, bem como ajudará a compreender o biopoder. Este é, portanto, um estudo com uma perspectiva genealógica, no sentido de que busca as condições de emergência de dada formação discursiva (Foucault, 1979). No presente estudo o cinema é tomado como uma prática discursiva, definida como “[...] um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram numa determinada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou lingüística, as condições de exercício da função enunciativa” (Foucault, 2008, p. 133). Essas práticas criam conjuntos de enunciados identificáveis, visto esses seguirem um mesmo sistema de regras, historicamente determinadas (Maingueneau, 1997, p. 50-51). Pensa-se, então, poder tomar os filmes de vampiro aqui escolhidos como um lugar privilegiado para a reflexão sobre a temática da finitude humana, dado que o cinema, como prática discursiva, tem a possibilidade de produzir e organizar o significado dentro do contexto social.

Então, através dessas figuras e suas representações no cinema (baseadas na literatura já existente sobre o assunto), buscar-se-á observar no passado recente (moderno) e na contemporaneidade como a mais-vida no corpo tem sido vivida frequentemente como um valor negativo para a categoria do humano; tornando-nos reféns de uma barganha – a barganha da esperança – que se exerce sobre os corpos, campo de investimentos e, hoje, possibilidade de salvação (salvação laicizada).

O corpo, eleito como lugar privilegiado para o pensamento, é visto como o produto resultante do encontro de diferentes discursos, tais como o biológico, o social, o cultural, o político, o econômico e, sobretudo, o histórico. Um corpo refém diferentes normas e disciplinas em permanente atualização. Corpo híbrido, mutante, seja para frutificar em heterogêneses libertadoras, seja para submeter-se às forças, por vezes alienantes e castradoras, do mercado e do poder político que o acompanha. Pensa-se, portanto, perceber na figura do vampiro (corpo sem alma) aspectos da sociabilidade moderna e contemporânea, possibilitando uma reflexão acerca da finitude humana.

## Aproximação do problema

Para compreender o que aqui se entende por mais-vida (desejo de a-mortalidade), conceito fundamental para o desenvolvimento do artigo, aponta-se a importância das tecnologias da vida no mundo contemporâneo e as possibilidades que essas aportam. Na atualidade, o progresso do conhecimento biológico e da técnica médica avança de modo constante e a morte, até então destino inevitável, avizinha-se como mera contingência. Vive-se a época das tecnologias da vida. As possibilidades trazidas pelas novas tecnologias da informação aplicadas à biotecnologia apontam para a possibilidade e a probabilidade de uma imortalidade em vida mesmo que essa, no momento, seja apenas o alargamento do prazo da permanência em vida. Todavia, sabe-se que esse tipo de imortalidade não estará disponível a todos, o acesso a uma vida mais longa está tecnologicamente estratificado; o alto custo e mesmo a viabilidade de sua execução em massa a tornam pouco provável (Bauman, 1998). A opção, para a grande maioria, é a de consumi-la imaginariamente (negando-a ou afirmando-a) através das imagens produzidas pelas mídias, de modo particular nas imagens cinematográficas, aqui as trabalhadas na figura do vampiro.

## A barganha da esperança

Neste tópico reproduzir-se-á temática tratada em texto anterior (Gonçalves, 2009) para o entendimento e construção da questão desenvolvida. Pensa-se poder afirmar que a questão da mais-vida (seja no corpo ou através da imortalidade da alma), do seu controle, tem sido um instrumento de poder e tem se exercido através do que se pode nomear como a barganha da esperança, embutida em discursos por vezes utópicos que antevêm para o Homem uma finalidade superior, seja através da religião, ou num além não religioso. No exercício desse poder, a questão da morte é fundamental, visto que o poder exerce-se num corpo e nele, como um vivo. Portanto, é no corpo que se concretiza, se materializa o controle. É no domínio dos seus usos, na regulação e normalização de seus prazeres que se realiza a barganha da esperança.

O poder bio-pastoral (controle do corpo para saúde da alma), representado primeiramente pela Igreja Católica, exerceu seu domínio e poder sobre os Homens, justificando-se na promessa de salvação da qual era o portador.

Por meio de seus pastores, elo entre o mundo da carne e Deus, a palavra da salvação se espalhava: o corpo, matéria perecível, é mortal, mas abriga uma alma imortal. Através da enunciação de si no ato da penitência, expondo os males da carne, o indivíduo, por meio de seu pastor, reconciliava-se com Deus mantendo a saúde de sua alma (condição de sua bem-aventurança). A morte neste momento é tida como lei da espécie e o desejo de mais-vida é projetado em um além.

Com a modernidade, herdeira de um corpo tornado laico pelo pensamento Ilustrado e sua aposta na razão, o homem, dotado de um corpo que se separa da alma, está destinado a viver no mundo e dominá-lo. A ciência moderna floresce tendo no Estado sua razão principal. A Igreja passa a ser questionada como fonte de poder secular, político e econômico. Do mesmo modo, seu poder de infalibilidade é posto em dúvida – o poder absoluto não é mais o de Deus. A esperança ocupa agora um novo lugar e a barganha exerce-se na gerência da vida dos homens através do regime disciplinar (Foucault, 2007), no controle das populações, enfim, num biopoder (Foucault, 2000), individualizante e massificante. O Corpo agora conta e almeja viver. Saber-se finito, limitado no tempo, permitir-lhe-á construir uma história, forma de realização da promessa de emancipação dos Homens – essa foi a forma moderna dos Homens manterem a esperança (Gonçalves, 2009).

Hoje a promessa intensifica-se, e o exercício do poder – a barganha da esperança – anuncia-se nas mídias. O corpo é o campo de seus investimentos, tornado para muitos a única possibilidade de salvação, salvação que se presentifica na carne. Corpo individual e narcísico que busca o prazer, a beleza, a saúde e a longevidade. A detentora da esperança é a ciência somada à tecnologia; os porta-vozes deste novo Deus são as mídias distribuindo, “democraticamente”, através de um discurso de poder que se pode nomear de tecnoteológico – une a si as prerrogativas do poder religioso de salvação, substituindo a fé pela certeza dada pela tecnociência –, os modos de fazer e agir para, até agora, uma maior permanência em vida. A promessa, embutida na barganha da esperança, nunca esteve tão próxima de ser realizada.

A junção homem/tecnologia, o que contemporaneamente possibilita a mais-vida, como se pode vislumbrar, é discriminatória; filmes de ficção científica e filmes que tratam do desejo

de imortalidade, como os dos vampiros, evidenciam isso. Parece existir neles uma mensagem da cultura para o consumo de massa, de modo a desvalorizar o sonho de vida eterna. Os filmes de vampiro, em sua grande maioria, vão trabalhar no sentido de desvalorização do desejo de mais-vida, como um reforço às coerções da época; a imortalidade na carne é de certa forma desvalorizada. “É como se a multidão houvesse sido sub-reptícia, mas persistentemente, treinada a não desejar o que é improvável que consiga de qualquer modo, a não ambicionar a vida eterna quando – e se – ela se tornar viável” (Bauman, 1998, p. 199). Esta pedagogia existe, não há como negá-la. Entretanto, no aspecto do indivíduo consigo mesmo, esta estratégia de dissuasão não resiste. O desejo de viver para sempre (não se conhece outro, visto só sabermos-nos em vida) parece habitar cada dobra do ser – o homem, através do conhecimento da estrutura da matéria tem a possibilidade de aperfeiçoá-la, inflecti-la, e realizar na carne, no aqui e agora, o prometido até então pelas religiões: imortalidade (a-mortalidade); possibilidade que, quando realizada, sabe-se que estará disponível apenas para os “mais merecedores”, ou seja, para aqueles que a puderem comprar.

Concomitante a isso, ressalta-se que é possível perceber no tratamento dado ao mito do vampiro, a partir da literatura aqui escolhida e representada no cinema, um gradual afrouxamento do controle do desejo de mais-vida, ou seja, será possível perceber nos desdobramentos deste texto como a figura do vampiro sofrerá mutações que aproximarão cada vez mais o vampiro ao humano, que me parece uma positividade desse desejo – o vampiro não oferece a imortalidade dos anjos, seres espirituais e incorpóreos, sujeitos ao governo divino, pelo contrário, o vampiro é atravessado pela paixão e pela angústia, sua imortalidade é sem glória ou transcendência, aquela que se torna, cada vez mais, possível ao homem contemporâneo.

## Sobre vampiros

Os relatos sobre vampiros nos guiam até a antiguidade (Lecouteux, 2005; Melton, 1996; McNally, 1975). A literatura a respeito do vampiro, segundo Lecouteux (2005), professor de Literatura e de Civilização Germânica da Idade Média na Universidade de Paris IV-Sorbonne, floresce por volta de 1764 em novelas góticas com seus castelos sombrios e abandonados. Do ponto de vista literário, se reconhece os

seguintes autores como introdutórios do tema na modernidade: Doutor John Willian Polidori (1795-1821), cujo personagem é Lorde Ruthven; J. Sheridan Le Fanu (1814-1873), cujo personagem é Carmilla e Bram Stoker (1874-1912) criador de *Drácula, o vampiro da noite*, inspirado num guerreiro real, Vlad Tepes, militar do século XV e príncipe da Valaquia (Romênia), nascido em 1428. *Drácula* (1897), personagem do romance de Stoker, possuidor de aspectos dos dois romances que o precederam, é o primeiro da linhagem que aqui nos interessa se não por ter cumprido o papel de colocar o vampiro no imaginário popular através do cinema, por ser, positivamente, um personagem onde podemos observar os sintomas da cultura. Observa-se que o aparecimento do vampiro na literatura a partir dos séculos XVIII e XIX parece ter relação com a luta da ciência contra um imaginário de crenças irracionais, bem como com o fortalecimento da classe burguesa: o maior acúmulo de riquezas e a possibilidade de uma vida melhor atizam o desejo de uma maior permanência em vida e, além disso, os temas que perpassam o mito, tais como morte, sexualidade e religiosidade, são catalisadores de questões sociais e filosóficas que atravessam a época, diretamente relacionadas à condição humana. De qualquer forma, citando Lecouteux (2005, p. 15), “[...] os vampiros jamais cessaram de fascinar os vivos, certamente porque são ‘um rasgo na trama das certezas científicas, tão solidamente tecida que parecia jamais dever sofrer o assalto do impossível’, como disse Roger Caillois”.

## O cinema e os vampiros

O cinema, visto como uma prática discursiva, é um produto e uma prática cultural (histórica, social, econômica) e como tal, um lugar onde é possível perceber os significados sociais gerados pela cultura (Turner, 1997) – entende-se aqui a cultura como um conjunto e resultado de processos/ações que, através da linguagem, produzem e reproduzem os significados sociais. O cinema é produto de múltiplas linguagens (câmera, iluminação, som, edição, montagem) que confluem para a produção e comunicação de um sentido. Essas linguagens, formas diferentes de representação, no seu conjunto, irão construir a significação, significação essa dependente do sistema cultural que lhe dará sentido. Produtor e espectador, se da mesma comunidade de sentido, confluirão, com o mínimo de perda, para a compreensão da

mensagem codificada/conotada. A significação no cinema atua exatamente nessa confluência, que será fruto da organização da representação para dar um sentido específico a um público específico (Turner, 1997). Entende-se que os filmes são produzidos e vistos dentro de contextos sociais e culturais (que envolvem também outros filmes) específicos, onde sua função social e cultural se sobrepõe (sem expulsar) ao prazer provocado pela sua fruição. Pensa-se, a partir daí, ser possível perceber, nas histórias propostas e encenadas, marcas da cultura e da sociedade que as produziu.

Marque-se que o cinema é uma narrativa, nos conta histórias, reais ou fictícias. Como bem coloca Turner (1997, p. 73), “a narrativa pode ser descrita como uma forma de dar sentido ao nosso mundo social e compartilhar esse sentido com os outros”, são formas utilizadas pela cultura para manter a coesão social, fazem parte da cultura e a refletem (Lévi-Strauss, 2008). As narrativas, desde a infância, permitem acesso ao mundo através do “era uma vez”, pedagogia de inserção das crianças nos valores da cultura. Os filmes parecem percorrer esse mesmo caminho; através de histórias verossímeis ou francamente fantasiosas buscam nos incluir no mundo da cultura. Os aperfeiçoamentos técnicos do meio (som, cor, terceira dimensão) contribuem, por seu lado, para aumentar as “potencialidades de expressão do desejo e dos fantasmas do espectador” (Geada, 1987, p. 56). Segundo Geada, baseado em Félix Guattari:

*O cinema – irremediavelmente nas mãos do poder econômico ou político – agindo ao nível do inconsciente não seria senão uma espécie de psicanálise do pobre: perante o écran, o espectador nem sequer fala, o filme fala em seu lugar, mostra-lhe o que ele deve desejar ver e ouvir, tornando-se assim uma gigantesca máquina de modelar a libido social (1987, p. 56).*

Entretanto, o cinema também pode ser um espaço dramático capaz de possibilitar uma compreensão crítica do mundo. O certo é que o cinema nos acessa um tempo mágico, um tempo “[...] subtraído à duração do vivido, propício à crença lúdica numa realidade diferente [...] território estrangeiro povoado por seres que só a nossa imaginação e a nossa inteligência tornam familiares” (Geada, 1987, p. 9) – tempo da estranheza e da fascinação. O cinema é hoje o grande contador de

histórias. O imaginário proliferante da sociedade ocidental é inseparável da história do cinema, história também da simulação, do horror e da ficção científica.

Outra questão que torna o cinema bom para pensar é o seu aspecto “natural”, propiciado pela ilusão provocada pelas imagens técnicas, conferindo realidade ao que aparece na tela; desse modo, o filme é fruído “naturalmente” pelo espectador (as imagens, seus conteúdos). Entretanto, esta naturalidade, quando pensada e analisada, deixa claro o artifício e mostra que o cinema é uma visão arbitrária do real, onde a técnica é naturalizada, significando sempre o que a fizerem significar.

O cinema aqui tratado é, de uma forma geral, o considerado comercial e, portanto, antes de tudo uma mercadoria que visa o lucro. Um filme nestas condições deverá possuir qualidades que motivem o espectador potencial a ir ao cinema. Marque-se que a ida ao cinema não é obrigatória, parte de uma escolha e, portanto, o conteúdo dos filmes deve estar dentro do campo de interesses dos espectadores (Bernardet, 2006).

De certa forma, este cinema delimita um público, o chamado “público médio”, o público consumidor dos produtos da Indústria Cultural; um público consumidor capaz de pagar o preço de um ingresso. Ressalta-se que este público médio vem sendo substituído progressivamente por um segmento cada vez mais juvenil. De acordo com Turner (1997), ir ao cinema é uma atividade de lazer valorizada e regular para os jovens, enquanto o público mais velho de classe média, alvo anterior da indústria cinematográfica (anos 70), volta-se para o vídeo e para a televisão a cabo. O mesmo autor salienta que “os filmes ou são direcionados a um segmento específico do mercado – os jovens, por exemplo – ou são elaborados para conter atrações que interessem a diferentes segmentos do mercado. O mercado de massa fragmentou-se em unidades menores” (1997, p. 31).

Acredita-se que os fatores apresentados tornam clara a escolha feita pelo meio cinema como um bom lugar para pensar questões pertinentes ao contemporâneo e, de modo mais específico, pensar a vivência contemporânea da finitude; finitude que se dá em um corpo, daí os personagens considerados bons para o pensamento serem os vampiros, seres que vivem a imortalidade na carne, em um corpo desprovido de alma.

### *Drácula, o vampiro da noite*

Baseado em romance de Bram Stoker, *Drácula o Vampiro da noite*, o filme *Drácula*, dirigido por Francis Ford Coppola, 1992, conta a história de um nobre europeu que sai da remota Transilvânia em direção a Londres em busca da mulher amada. A história tem início com a ida de um jovem advogado, agente imobiliário, ao castelo do conde Drácula na Transilvânia. Aos poucos, o jovem percebe que o Conde é um vampiro e através de um retrato, Drácula reconhece em Mina, noiva do advogado, a reencarnação de sua amada. Ele viaja então para a Inglaterra em busca de Mina. O desenvolvimento da narrativa irá mostrar a ameaça que o Conde é para todos aqueles que têm contato com Mina, o seu alvo. A fotografia do filme, cenário e figurino, belíssimos, trabalham para seduzir o espectador.

O vampiro, num primeiro movimento, serve-nos para caracterizar o mundo moderno, visto ser tudo aquilo que nega a Modernidade, uma espécie de retorno do recalcado. O vampiro é neste momento a representação da antinatureza, ser limítrofe que borra fronteiras desmanchando as oposições modernas, o vampiro é o sono, o pesadelo da razão. O corpo do vampiro se coloca contra a ordem estabelecida, nega as luzes, foge para a sombra da inconsciência, é para o homem moderno o “involuntário”, perseguido pela religião e a psicanálise, aquilo que por desconhecer o homem não pode unir e então o expulsa para regiões distantes, transformando-o em personagem de um relato fantástico. Vida e morte perpassam a figura erótica do vampiro que encarnava também a liberação dos desejos sexuais reprimidos pela Sociedade Vitoriana (Melton, 1995, p. XXVIII). O vampiro, ser de origem medieval, emergente em um mundo em transição, onde a razão trava uma luta sem tréguas com medos reais e imaginários, parece ser o anúncio da emergência do corpo, sempre terra estrangeira, como o lugar de salvação possível aos homens, um corpo sem alma – linhagem pelo “sangue”, não do morto, mas do vivo. O corpo sem alma do vampiro ajusta-se à modernidade, com sua narrativa messiânica de um Estado libertador, ao mesmo tempo em que anuncia premonitoriamente, o lugar da salvação contemporânea.

O século (XIX) de nascimento do vampiro na literatura investirá nos corpos. Com a consolidação do Estado burguês e da burguesia como classe, esta última fará um investimento

na “fabricação” de um homem capaz de suportar a nova ordem política-econômica que se instala e deste modo manter seu poder e hegemonia. Surge uma forte preocupação com a saúde e com a vida, não apenas com a do burguês à frente de seus negócios, mas com a do indivíduo como trabalhador na produção e no consumo. A luta por melhores condições de vida e de sua extensão no tempo, com o combate à pobreza e às doenças, passa a ser bandeira empunhada por proletários e burgueses; são peças fundamentais para o melhor desempenho do sistema. Manter a saúde da população passa a ser um investimento social. A partir daí a medicalização penetrará de modo irreversível em nossas vidas, e o poder da técnica no domínio que concerne à manutenção dos corpos em vida será bem-vindo. O interessante é que este real desejo dos indivíduos de permanência em vida na atualidade tem na modernidade (o período a que no momento nos referimos) uma outra orquestração, outros interesses: a utilidade e docilidade dos corpos, que devem ser geridos por um Estado (burguês) forte, no interior das populações, em função de seus interesses. Este sim, o Estado, quer-se imortal; medidas médico-policiais foram tomadas a fim de que o sistema assim funcionasse.

Funda-se uma biopolítica da população. Concordando com Foucault (1990), as disciplinas do corpo e as regulações da população apresentam-se como os dois pilares onde se funda o desenvolvimento da organização do poder sobre a vida<sup>1</sup>, pilares que irão possibilitar o livre desenvolvimento do capitalismo. No século XIX estes dois mecanismos vão se somar, se agenciar para dar conta da nova conjuntura histórica; “é o corpo que será preciso proteger” (Foucault, 1979, p. 145). Novos poderes e saberes serão produzidos sobre os corpos, gerados pela gestão calculista da vida. Está fundado o Biopoder, possibilitando o desenvolvimento do capitalismo, que teve no controle dos corpos nos aparelho de produção, bem como no controle e ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos, sua garantia.

O vampiro, no filme inspirado no romance de Bram Stoker, à luz de Foucault, nos parece uma utopia negativa, corpo obsoleto de uma aristocracia decadente (queima na luz).

Funciona, entre outras coisas, como dissuasão do desejo de mais-vida que a era burguesa irá proporcionar e dirige esse desejo para a construção de um futuro povoado por outros corpos que garantirão a imortalidade do Estado. A transcendência, neste momento, anuncia-se na imanência. O vampiro colocará a questão do que seja próprio do humano, apontando para o rompimento de fronteiras com o qual o contemporâneo se defronta: hoje, as modificações anunciadas dão-se no corpo, condição do homem – muda o corpo, muda o homem, suas condições de possibilidades. Considero interessante ressaltar que na leitura contemporânea, feita por Copolla da lenda de Drácula, a dissuasão do desejo existe, entretanto um afrouxamento já se manifesta: para seduzir, Drácula se transmuta em um corpo jovem, valor francamente contemporâneo. Entretanto, na cena final do filme, esse mesmo corpo belo, jovem e mortal é o que libertará o vampiro de sua sina: agonizante, a figura hedionda de Drácula, por amor, deseja morrer; transpassado por uma espada, transforma-se no homem jovem e belo que fora um dia e morre. O final do filme reafirma a finitude como aquilo que caracteriza e define o humano. Franca dissuasão do desejo de mais-vida.

### *Entrevista com o vampiro*

O filme *Entrevista com o vampiro*, lançado em 1994, tem direção de Neil Jordan, seu elenco possui astros como Tom Cruise, Kirsten Dunst, Brad Pitt, Christian Slater e Antonio Banderas. O filme conta a estória de Louis de Pointe Duc Lac, transformado em vampiro no século XVIII por Lestat de Lioncourt. A vida de ambos é contada em entrevista concedida por Louis a um repórter. A estória tem início na América, em plena Revolução Industrial, e chega ao final do século XX em um cenário multirracial e cultural. Assassinatos, traições, androginia e alusão à pedofilia permeiam a estória. Diferentemente do antecessor Drácula, esses vampiros não temem a Cruz nem nenhum outro símbolo religioso, apenas a luz e o fogo são capazes de matá-los. Desde o início, mesmo antes de virar um vampiro, Louis mostra-se obcecado pela questão da finitude. É escolhido por Lestat justamente pelo não

<sup>1</sup> Para Foucault esta tecnologia de poder de duas faces “anatômica e biológica, individualizante e especificante, voltada para os desenhos do corpo e encarando os processos da vida” é característica de um poder voltado para a vida (1990, p. 131).

conformismo ao limite imposto ao humano. Na experiência limite frente à morte, Louis aceita a oferta de imortalidade oferecida por Lestat. Entretanto, Louis leva para a vida de vampiro o mesmo espírito inquieto e indagador que possuía como mortal. Angustiado, tenta negar sua nova natureza assassina se alimentando de animais (galinhas, ratos). Louis questiona sua origem vampiresca; buscará no correr da estória alguém, um vampiro mais antigo, que lhe dê explicações. Esse vampiro será Armand, personagem vivido por Antonio Banderas, o vampiro mais velho do mundo (400 anos). Entretanto Armand não lhe dá respostas e Louis defronta-se com o vazio, a dor de existir não o abandona. Nem um antes, nem um depois, apenas a existência, a duração em um corpo que se quer imortal e, sobretudo, jovem. A juventude física é uma característica de todos esses imortais, chega-se ao paradoxo da vampira Cláudia, uma mulher aprisionada em um corpo de menina, eterna boneca para a contemplação de seus “pais” — percebe-se uma referência exacerbada à pedofilia; mais uma afirmação do corpo jovem, erótico, apontado como norma na sociedade contemporânea.

É interessante observarmos todo o discurso que se estabelece desde o fim do Século XIX e contemporaneamente atinge seu auge, dirigido à apologia do corpo (ideia moderna ligada à propriedade e à produção). Um corpo glorificado em sua força e beleza e possibilidade de gozo pleno da vida. As descobertas da biotecnologia e todas as técnicas em relação ao aperfeiçoamento de suas ações ocupam quase que diariamente os espaços midiáticos. De materialidade muda, o corpo passa a se identificar com o ser-sujeito, com a pessoa, designando nossa identidade mais profunda (Lipovetsky, 1989, p. 58). Todavia, o corpo cultuado e desejado é o corpo jovem, saudável, um corpo onde as marcas do tempo, das doenças e da proximidade com a morte ainda não se fazem presentes. A permanência neste corpo obriga a busca de um presente dilatado, que jogue para frente todo o repertório de riscos. Durar, ganhar tempo e ganhar contra o tempo, continuar jovem, não envelhecer. O que era uma possibilidade transformou-se em obrigação. Do biopoder clássico como descrito por Foucault, baseado em uma anátomo política do corpo (disciplinamento corporal) e numa biopolítica das populações, chegamos hoje à biossociabilidade que é como coloca Ortega:

*“[...] a noção de biossociabilidade visa descrever e analisar as novas formas de sociabilidade surgidas da interação do capital com as biotecnologias e a medicina. A biossociabilidade é uma forma de sociabilidade apolítica constituída por grupos de interesse privados, não mais reunidos segundo critérios de agrupamento tradicionais como raça, classe, estamento, orientação política, como acontecia na biopolítica clássica, mas segundo critérios de saúde, performances corporais, doenças específicas, longevidade, entre outros” (2008, p. 30).*

Do corpo coletivo gerido pelo Estado do início da modernidade, chega-se ao corpo individual, autogerido, reflexivo, para alguns, narcísico e sem alma, da contemporaneidade.

De volta ao filme e ao personagem Louis, esse termina com seu relato sobre a morte de Cláudia, a vampira menina, pela luz do sol, e do luto e pesar pela perda. Nesse sentido, Louis é um personagem do século XIX, século onde a morte e o luto ainda ocupavam um lugar no meio dos “vivos”. Louis, no entanto, fica preso ao luto, não elabora a perda: o mundo para Louis transforma-se numa tumba, a paixão morre com Cláudia. Torna-se como ele mesmo diz: “Um espírito em um corpo sobrenatural, imutável, desapaixonado, vazio”. Percebe-se aqui, como uma mensagem do filme, para além do paralelo com a condição humana e todas as possibilidades aportadas para uma maior permanência em vida que o contemporâneo oferece, mais um reforço à dissuasão do desejo humano de mais-vida.

Marque-se que o luto sentido por Louis, tempo necessário para a elaboração da perda, do reinvestimento da energia dirigida ao outro, de volta a si mesmo, torna-se aos olhos do vampiro Lestat um estado mórbido que é necessário abreviar, eliminar, atitude essa que marca a relação contemporânea com a morte no ocidente (Ariès, 1989; Morin, 1988; Rodrigues, 1983). A cena final do filme mostra Lestat em movimento sedutor lançar-se com fúria à vida: faz do repórter que entrevistou Louis seu “novo companheiro na imortalidade”. Ao seduzir, Lestat se seduz e evita o confronto com o vazio que imobiliza Louis. Para o psicanalista Daniel Sibony (1991), a sedução ao não deixar espaço para o sentimento de perda, de morte, de fim, não deixa espaço para a brecha (vazio), onde se instalaria o puro horror do homem diante do limite, do inominável e que para o vampiro se traduz na figura do puro vazio. “A sedução

promete a expectativa infinita... busca meios de prolongar os desvios, alongar os caminhos..." (Sibony, 1991, p. 22) que inexoravelmente conduzem à morte. É essa a ideologia da Sociedade de Consumo, felicidade e bem-estar, que promete na orgia sedutora de seus objetos um adiamento constante do fim. Evidencia-se outro tipo de imortalidade, via consumo.

### *Crepúsculo*

O filme em questão apresenta-se como uma típica narrativa para o público adolescente. Edward Cullen, vampiro contemporâneo, freqüenta o colégio e tem "17 anos de idade". Apaixona-se por uma mortal, Bella Swain, sua colega de turma na escola. Nota-se que a escola freqüentada é multirracial, apenas os índios não a frequentam (pertencem a um clã antagonico ao dos vampiros). Edward e Bella contrastam em inúmeros aspectos: ela veio do calor (Arizona), ele do frio (Alasca), ela é filha de pais separados, ele de uma família "bem estruturada" e educada; ela gosta do sol e ele da chuva, ela mortal e ele imortal. Edward e sua família não bebem sangue humano, o chefe do clã é um médico (clara referência aos poderes contemporâneos da medicina), dedicado a salvar vidas humanas (é assim que Edward se torna vampiro — gripe espanhola, 1918). Os Cullen em pouco diferem de uma família contemporânea de classe média alta, são "vegetarianos" (não se alimentam de sangue humano) e ligados a valores ecológicos, o que pode ser percebido pelo lugar onde moram: uma bela casa, de paredes de vidro, no meio de uma floresta. Os Cullen, além disso, não tem problemas com a luz do sol, essa apenas faz resplandecer a beleza desses vampiros (cultuado valor contemporâneo) — no dizer de Edward, contraditoriamente, pele de um assassino, predador, onde tudo convida a vítima a se aproximar. Os Cullen seriam uma família normal, um tanto arredia, não fosse certas excentricidades, como os filhos não irem à escola em dias de sol, quando, segundo moradores mais antigos do lugar, o médico leva os filhos para acampar. Os vampiros em *Crepúsculo* não se apresentam como um "além-fronteiras", o irreconciliável, não são, necessariamente, os antagonistas (como em *Drácula*) ou seres andrógenos (*Entrevista com o vampiro*) em busca de prazer. O vampiro do século XXI procura integrar-se ao

mundo contemporâneo. É possível ter com alguns deles pactos e acordos, certa delimitação de territórios, não com os humanos, com esses já estão integrados, mas com aqueles que com eles dividem espaços imaginários (no filme, os índios e os vampiros rastreadores, bebedores de sangue humano).

Uma característica interessante em Edward é a velocidade, outro cultuado valor contemporâneo (visível, por exemplo, quando salva Bella de ser atropelada). Também pode ler mentes, menos a de Bella (o amor como mistério, o desconhecido); possui outras habilidades filhas do tempo e da ociosidade. Enfim, não fosse a chegada de outros vampiros (chamados rastreadores e antagonistas à família Cullen), teríamos apenas o drama de Edward, adolescente pós-moderno, marcado pela dualidade (Hall, 1997), lutando contra sua natureza assassina inebriado pelo "cheiro" da namorada mortal. Por sua vez, Bella deseja ser transformada, penetrada, mesmo que temporariamente, mas aceita a contenção do namorado em transformá-la (clara alusão à tensão sexual existente entre os jovens). Espera, é jovem, tem tempo e assume viver as diferentes etapas de uma vida mortal — aceita a existência como possibilidade, sem garantias de realização (Heidegger, 2006). Percebe-se aí a valorização de uma vida a se completar e uma desvalorização da imortalidade, vida em diferido, sem a experiência de eternidade<sup>2</sup>, aquilo que Edward busca via o amor por uma mortal. A naturalização (humanização) do vampiro e de sua promessa de imortalidade bem como a juventude como o padrão (vide a coleção de chapéus de formatura em uma das paredes da casa dos Cullens) desvaloriza o mundo enquanto possibilidade; dificulta ver na morte aquilo que nos constitui. É na morte — aqui finitude fundamental, como diria Foucault (1995) — e, através dela, que se produzirá a cultura, espaço de saber que permitirá ao homem fazer sua história. Ser mortal ainda nos constitui. Finalizando, pensa-se que a humanização (aproximação do vampiro com o humano) do vampiro tem relação com os valores contemporâneos de juventude, saúde e beleza em um corpo que se nega a morrer.

Filhos da modernidade, a possibilidade da imortalidade (possível apenas por sermos mortais) nos fascina e amedronta. Ela transforma o grande Outro, a morte, espaço até então

<sup>2</sup> Trata-se aqui da eternidade individual da mente proposta por Espinosa. A esse respeito conferir Gleizer (2011).



definidor de nós mesmos, em nada. Pensa-se que os filmes apontados, de diferentes modos, nos colocam reflexões importantes no que toca a nossa relação com o mundo, com nossa finitude. Para além da dissuasão do desejo de mais-vida, nos coloca o que queremos da vida.

### Considerações finais

A expulsão da morte parece ser uma busca constante das culturas humanas. A sociedade moderna, ao contrário das sociedades anteriores que exorcizavam a morte através da linguagem da religião, vai fazê-lo através da ciência. A separação entre corpo e alma, consolidada na modernidade, levou a se considerar o homem como uma das espécies biológicas, parte da natureza e passível de observação pela investigação científica.

Ao inserir o homem na natureza, a ciência dota-o a um só tempo da capacidade de manipulá-la e de ser objeto desta manipulação; dota-o da capacidade de transformar o mundo a seu prazer ou necessidade. Mas, como faz notar José Carlos Rodrigues (1983, p. 156), “submeter o mundo à vontade é próprio de um Deus, não de um homem; de um ser imortal, não de um mortal”. Exorcizando a morte, transformando-a em algo “natural”, o homem a tem sob seu controle, visto ser a natureza aquilo que o homem sabe controlar. A naturalização da morte mostra-se como parte de um plano, de “[...] um sonho louco de transformar a natureza do homem, dotando-a da ‘natureza’ dos deuses e, principalmente, da imortalidade no aqui” (Rodrigues, 1983, p. 156). Naturalizar a morte, no sentido posto, é também uma forma de protesto perante um universo infinito reservado aos deuses, diante da brevidade de nossa existência.

A partir daí, com a dessacralização do mundo, o homem depara-se com a única imortalidade possível: o código genético, substância material, química. O limite passa a ser uma marca cada vez mais remota — sonho do sistema que também se quer imortal. Neste espaço, narrativas como as dos vampiros encontram solo fértil, possibilitando a muitos uma vivência imaginária de mais-vida ao mesmo tempo em que se reafirma a morte como o próprio do humano, visto que, como apontado anteriormente neste texto, a imortalidade técnica visa apenas aos mais “merecedores”. Mensagem ambivalente é verdade, quando torna natural (humana) a figura imortal do vampiro, como foi possível observar na série de filmes apresentados.

### Referências

- ARIÈS, P. 1989. *História da morte no ocidente*. Lisboa, Editorial Teorema, 316 p.
- BAUMAN, Z. 1998. *O Mal estar na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 272 p.
- BERNARDET, J.-C. 2006. *O que é cinema*. São Paulo, Brasiliense, 117 p.
- FOUCAULT, M. 1979. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 295 p.
- FOUCAULT, M. 1990. *História da Sexualidade I. A vontade de saber*. Rio de Janeiro, Graal, 152 p.
- FOUCAULT, M. 1995. *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 136 p.
- FOUCAULT, M. 2000. *Em defesa da sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 396 p.
- FOUCAULT, M. 2001. *Os Anormais*. São Paulo, Martins fontes, 480 p.
- FOUCAULT, M. 2007. *Vigiar e Punir*. História da violência nas prisões. Rio de Janeiro, Vozes, 264 p.
- FOUCAULT, M. 2008. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro, Forense – Universitária, 236 p.
- GEADA, E. 1987. *O cinema como Espetáculo*. Lisboa, Edições 70, 174p.
- GLEISER, M.A. 2011. A heresia de Espinosa: eternidade da mente X imortalidade pessoa. *Revista Índice*, 3(1), p. 56-73. Disponível em: <http://www.revistaindice.com.br>. Acesso em 28/08/2011.
- GONÇALVES, S.M.L.P. 2009. Corpo e Salvação Contemporânea. *Verso e Reverso*, 23(53).
- HALL, S. 1997. *Identidades Culturais na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 102 p.
- HEIDEGGER, M. 2006. *Ser e tempo*. Petrópolis, Editora Vozes, 264 p.
- LECOUTEUX, C. 2005. *Histórias dos vampiros. Autópsia de um mito*. São Paulo, Editora UNESP, 210 p.
- LÉVI-STRAUSS, C. 2008. *O Pensamento Selvagem*. Campinas, Papyrus, 324 p.
- LIPOVESTSKY, G. 1989 *A era do vazio*. Lisboa, Relógio D'água, 204 p.
- MAINGUENEAU, D. 1997. *Os termos-chave da Análise do Discurso*. Lisboa, Gradiva, 156 p.
- McNALLY, R.T. 1975. *Drácula: mito ou realidade?* Rio de Janeiro, J. Olympio, 198 p.
- MELTON, J.G. 1995. *O livro dos vampiros. A enciclopédia dos mortos-vivos*. São Paulo, Makron Books, 1017 p.
- MORIN, E. 1988. *O homem e a morte*. Lisboa, Publicações Europa-América, 328 p.
- ORTEGA, F. 2008. *O Corpo Incerto*. Rio de Janeiro, Garamond, 256 p.
- RICE, A. 1996. *Entrevista com o vampiro*. São Paulo, Rocco, 309 p.
- RODRIGUES, J.C. 1983. *Tabu da morte*. Rio de Janeiro, Achiamé, 258 p.
- SIBONY, D. 1991. *Sedução. O amor inconsciente*. São Paulo, Editora Brasiliense, 184 p.
- STEPHENIE, M. 2008. *Crepúsculo. Saga 1*. Rio de Janeiro, Intrínseca, 200 p.
- STOKER, B. 2002. *Drácula. O vampiro da noite*. Rio de Janeiro, Martin Claret, 438 p.
- TURNER, G. 1997. *O cinema como prática social*. São Paulo, Summus, 176 p.

**Referências Filmográficas**

*Drácula de Bram Stoker*. Direção: Francis Ford Coppola. Intérpretes: Anthony Hopkins; Gary Oldman; Winona Ryder. São Paulo: Sony Pictures, 1992. 1 DVD (128m).

*Crepúsculo*. Direção: Catherine Hardwicke. Intérpretes: Kristen Stewart; Robert Pattinson; Taylor Lautner. São Paulo: Paris Filmes, 2008. 1 DVD (120m).

*Entrevista com o Vampiro*. Direção: Neil Jordan. Intérpretes: Antonio Banderas; Brad Pitt; Christian Slater; Tom Cruise. São Paulo: Warner Home Videolar, 1994. 1 DVD (127m).

*Submetido em: 22/10/2011*

*Aceito em: 23/11/2011*