

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

**O ESTADO VAMPÍRICO: A SIMBOLOGIA DO PODER E A METÁFORA DA
DOENÇA NA FIGURA DO VAMPIRO**

Zeliq Zeliq Faul

Rio de Janeiro

2023

ZELIQ ZELIQ FAUL

**O ESTADO VAMPÍRICO: A SIMBOLOGIA DO PODER E A METÁFORA DA
DOENÇA NA FIGURA DO VAMPIRO**

Monografia submetida à Faculdade de Letras
da Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito parcial para obtenção do título
de Licenciado em Letras na habilitação
Português/Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. João Camillo Barros de Oliveira Penna

RIO DE JANEIRO

2023

AGRADECIMENTOS

Obrigado ao meu orientador, João Camillo, por dividir comigo uma obsessão por vampiros e o que suas imagens significam. Essa pesquisa é tanto um projeto de paixão meu quanto uma fixação que nós dois dividimos, e no momento que tive minha primeira aula de Teoria Literária já sabia que gostaria - mais que isso, precisava - de pesquisar com você. Além de um orientador, ganhei um amigo, e espero que possamos continuar falando de vampiros por muito tempo.

Obrigado à minha mãe, Maria Faul, por sempre apoiar meu gosto por ler, por escrever, e por ser a pessoa que mais me quer ver publicar. Se eu sou capaz de produzir é porque você me criou para ser um sonhador.

Obrigado à minha avó, Maria do Socorro Magalhães, por me ensinar o que inteligência realmente significa. Que inteligência é amor, carinho, é saber onde estar e de onde fugir. Você é a base de tudo que eu sei.

Ao meu avô, Benjamin Zeliq Faul, por fazer questão de passar nosso nome para frente e sempre colocar nossa educação em primeiro lugar. Quando você chora que eu sei que algo é bonito de verdade.

Obrigado à minha gata laranja, Júlia Neves, por ser não apenas minha melhor amiga, mas também uma inspiração, uma parceira e uma roberta.

Obrigado ao amor da minha vida, Cali Campos, por me ensinar que há coisas que nem mesmo as palavras conseguem expressar. Seu carinho é minha poesia preferida.

Agradeço, também, à Luka por ter me mostrado quem era Carmilla em 2012. Você nunca vai saber o quanto mudou a minha vida.

BÁRBARA

Uma fêmea foi fabricada, lentamente. Foi fabricada, mas também fabrica. A feiticeira, parteira por proximidade, por concorrência foi afastada da função e acusada de fazer feitiços maléficos, de extrair forma do informe, de dar festas furiosas e de infernizar a vizinhança. Fabrica malefícios, cultiva barbaridades, transforma palavra em coisa, coisa em palavra. É uma usina, uma mina, uma turbina. Que máquina! Lua cheia, lua nova, lua crescente, lua minguante, uma para cada efeito; fora da cidade, nua na floresta, a feiticeira fala com as feras e fareja as folhas.

Paula Glenadel, A Fábrica do Feminino (2008)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO
2. JUSTIFICATIVA
3. AS SOBERANIAS E O VAMPIRO
4. DA METÁFORA E DA DOENÇA
 - 4.1. A MORTE OU O EXTERMÍNIO
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. INTRODUÇÃO

O vampiro como o conhecemos no Ocidente é uma figura folclórica vinda da tradição oral balcânica e da Europa oriental. Popularizada após o crescimento de superstições vampíricas na Europa ocidental, teve suas primeiras aparições escritas no século XVIII. Constantemente ocupando espaços de cultura popular e o imaginário de monstros ocidentais, sua imagem foi reformada com o passar dos séculos, porém sempre mantendo algumas características quase que intrínsecas à sua espécie: a conexão com a noite, com a escuridão e com os animais noturnos, em especial os morcegos e os gatos pretos, o ar chamativo de encantamento, pertencer a uma abastada classe social, e, mais importante, a relação com o sangue.

No entanto, o sangue do qual constantemente falaremos nesta monografia não é apenas aquele que corre em nossas veias (ou nas dos vampiros); ele é também o sangue como ameaça ao status quo político, o sangue como manifestação de patologias, e como patrimônio da medicalização dos corpos. Discutiremos a associação umbilical, original do vampirismo à tuberculose, e posteriormente às epidemias e doenças em geral; o sangue como representação de poder e controle, a partir da noção foucaultiana de biopoder, e o sangue enquanto representação da essência vital dos seres vivos, uma vida líquida que todos os humanos dividem.

Essa pesquisa consiste em elaborar e destrinchar a forma como podem se conectar a imagem literária do vampiro e as questões biopolíticas de poder na sociedade a partir dos textos de Michel Foucault, principalmente "Direito de morte e poder sobre a vida", o capítulo final de *A história da sexualidade I. Vontade de saber*; e de Susan Sontag em *Doença como metáfora*. Esse será o pano de fundo a partir do qual discutiremos as narrativas do consumo e do vampiro na literatura europeia, e também que leremos uma das primeiras obras escritas sobre o vampirismo, *Carmilla*.

Carmilla foi publicado em 1872 por Joseph Thomas Sheridan Le Fanu, escritor irlandês. É um marco da literatura vampírica, aparecendo 25 anos antes do *Drácula* de Bram Stoker e servindo como uma das inspirações para ele. Por mais que seja considerada a obra literária gótica mais famosa de seu ano de publicação, essa pesquisa não vai tratar profundamente dos aspectos do gênero gótico além de seu posicionamento enquanto ramificação do Romantismo, pois não examinaremos *Carmilla* enquanto texto integral. Os temas românticos, principalmente a narração da tuberculose e a protagonista feminina, são importantes para melhor compreender as metáforas do poder na literatura e serão analisados,

reconhecendo o livro enquanto obra dessa época. Contudo, a novela nos serve principalmente de suporte para exemplificar teorizações aqui discutidas, e foi escolhida por ser um dos primeiros e mais emblemáticos da tradição escrita vampírica e inspiração para muito do imaginário vampírico posterior, assim mostrando-se capaz de refletir concepções culturais subsequentes.

A obra *Carmilla* é a história da jovem Laura, narrada em primeira pessoa por ela em um formato análogo a uma confissão. Laura conta uma história de seu passado, de uma época em que recebeu a inocente e charmosa Carmilla em sua casa como hóspede quando essa adoece durante uma viagem. Laura era uma garota que morava apenas com seu pai em um castelo na Áustria, e em sua solidão ansiava por uma companhia de sua idade. As duas logo formam uma forte amizade, porém Carmilla tem hábitos incomuns: nunca acorda antes do meio-dia, detesta rezar ou escutar qualquer música relacionada à igreja, fala como se tivesse vivido muito mais que seus dezoito anos e constantemente joga seu charme pessoal e físico na direção de Laura. A novela é coberta de homoerotismo, e acredita-se que na época tivesse tentado servir como um aviso para as jovens inglesas sobre os perigos das relações com outras mulheres, mas acabou servindo o propósito contrário – hoje em dia é aclamada como uma histórica obra da jovem paixão lésbica.

Por tratar-se de um livro que tem como protagonistas duas mulheres, e ainda duas mulheres que se envolvem romântica e sexualmente, a escolha perpassa não apenas o impacto que a narrativa teve na tradição literária vampírica, mas também o que ela traz à tona sobre gênero e sexualidade dentro das dinâmicas de poder. A personagem Carmilla, mesmo representando o poder inevitável que adoece e consome Laura, é constantemente descrita como frágil, trêmula e formosa pela narradora. É uma subversão do paradigma do antagonista poderoso, do monstro voraz até hoje e, com a proposta de discutir acerca dos corpos taxados como adoecidos e à margem dos sistemas de poder estabelecidos, esse trabalho tem como esperança também a de resgatar tal obra.

Além disso, a natureza da narrativa também é fundamental para a discussão embasada na biopolítica de Foucault: sendo uma confissão em primeira pessoa, a novela aproxima-se de um “caso” médico, com uma narradora que serve de informante da condição de conviver com uma vampira, de também descrever seus sintomas quando, mais adiante no livro, Laura adoece por ter seu sangue constantemente bebido por Carmilla. O caso médico, muitas vezes, priva da confissão sua devida intimidade, transformando-a em um material impessoal, medicalista. O prólogo de *Carmilla* demonstra essa natureza da narrativa, elucidando que o que leremos é a correspondência entre Laura e um médico:

Em um papel anexo à narrativa a seguir, o doutor Hesselius escreveu um bilhete bastante elaborado, o qual ele complementa com uma referência ao seu ensaio sobre o estranho assunto que o manuscrito aborda. (Le Fanu, 2022, p. 7)

A própria narradora, diversas vezes, dirige-se ao leitor para tentar retirar da narrativa o ar subjetivo, sobrenatural e fantástico que o vampirismo tem, lembrando-nos (e ao doutor Hesselius) que o aqui escrito é fato:

Passo agora a contar algo tão estranho que o leitor vai precisar confiar em mim, para crer na minha história. Não apenas se trata de um relato verdadeiro, mas de uma verdade que eu mesma pude testemunhar. (Le Fanu, 2010, p. 41)

Como apontado em *O Nascimento da Clínica*: “O exame dos casos, sua exposição detalhada, sua relação com uma explicação possível é uma tradição muito antiga na experiência médica.” (Foucault, 1977, p. 64) Dessa forma, *Carmilla* também contribui para a discussão acerca da medicalização¹ dos corpos e da invasão da patologia sobre a identidade e a história de um indivíduo. O perigo dessa redução do ser humano à doença, do corpo ser equivalente à bactéria ou ao vírus, é discutido tanto por Sontag quanto por Foucault, este ao denunciar as ferramentas da biopolítica.

O que faremos nesta monografia é, portanto, discutir a representação de todo um histórico político humano, a partir da construção da personagem do vampiro, exemplificada com trechos de *Carmilla*.

2. JUSTIFICATIVA

Ao se deparar com o cânone vampírico, há um padrão muito claro do que foi considerado icônico, do que – como em outros cânones – foi especificamente escolhido para representar o movimento da forma que mais favorecesse à elite já instaurada, com Drácula, por exemplo: trata-se da face mais memorável dessa hegemonia patriarcal e nobre. Há espaço nessa representação, contudo, para o transgressor desse cânone, subversivo, com seus

¹O perigo da medicalização é também ressaltado, por Foucault, pela sua influência no sistema jurídico: “O exame psiquiátrico possibilita a transferência do ponto de aplicação do castigo, da infração definida pela lei à criminalidade apreciada do ponto de vista psicológico-moral. [...] O essencial do seu papel é legitimar, na forma do conhecimento científico, a extensão do poder de punir a outra coisa que não a infração. O essencial é que ele permite situar a ação punitiva do poder judiciário num corpus geral de técnicas bem pensadas de transformação dos indivíduos.” (2001, p. 22-23)

subtextos homoeróticos, sua dualidade de vida e morte, a rejeição da igreja católica, e com sua presença na subcultura gótica, que foi abraçada por grupos alternativos em tempos mais recentes. Nesses contextos, *Carmilla* é um clássico, vindo antes de Bram Stoker e reforçando mais profundamente esses estereótipos *queer*² que afastam tantas obras vampíricas do cânone e, na contemporaneidade, são sinônimos de vampirismo.

Entretanto, apesar da relevância de seus temas – e talvez por conta desses temas – a obra quase perdeu-se com o tempo, mesmo em círculos que apreciam o vampirismo enquanto gênero. O estereótipo da vampira lésbica manteve-se a serviço da fetichização do olhar masculino, mas *Carmilla* é raramente mencionada. Podemos fazer uma reflexão quanto ao porquê dessa marginalização – a ausência de um homem que seja voyeur da relação entre *Carmilla* e *Laura*, um papel muito presente em outras obras de vampirismo com protagonistas femininas, é uma motivação possível –, mas o objetivo do uso da novela nesta pesquisa é demonstrar como ela foi a origem escrita de muito da narrativa vampírica que temos até hoje.

Com esse protagonismo e apagamento em mente, o material teórico dá suporte a essa pesquisa já que reflete acerca da opressão simbolizada pelo discurso. Tanto Foucault quanto Sontag questionam e criticam a maneira como os sistemas de poder dominam o corpo, e em muitos momentos como essa dominação está enraizada na fala, na forma como se retrata o corpo do indivíduo na sociedade. A literatura nos permite examinar a maneira com a qual essas ferramentas de domínio estão presentes na estrutura da língua, e a ficção explicita nas figuras de linguagem as perigosas metáforas que Sontag critica.

Logo, uma vez que esta pesquisa discute o papel da narração e da metaforização da vida real, há imagens presentes em *Carmilla* que ilustram os pontos chave que serão levantados, e nesse sentido a obra apresenta-se enquanto um corpus valioso. Há importância em destrinchar como a fala também oprime e marginaliza para ser possível lutar contra a estigmatização, e é na ficção que essas metáforas têm mais espaço. Além disso, será possível mostrar a atemporalidade desse livro majoritariamente ignorado, apresentando-o a todos que têm interesse em vampirismo e não o conhecem. Também, seu uso como base reflexiva ajuda a mostrar uma nova face da novela para quem já a conhece, mas talvez não se tenha debruçado sobre a repercussão social de seus temas.

²A escolha do uso de *queer* vem do entendimento de sua ressignificação como representante de todo um conjunto de dissidências de gênero e sexualidade. Como pontua De Laurentis (1991): “o termo ‘teoria *queer*’ foi cunhado na tentativa de evitar todas essas pequenas distinções nos nossos protocolos discursivos, para não aderir a nenhum dos termos dados, para não assumir nenhum de seus comprometimentos, mas para transgredir e transcendê-los – ou ao menos problematizá-los.” (p. 5)

Assim, um dos objetivos dessa monografia é, realmente, dar vida nova a *Carmilla* enquanto material rico para pesquisa e ponderação, e continuar o legado importante que as pessoas *queer* que vieram antes deixaram ao ressignificar a obra em vez de relegá-la ao esquecimento.

3. AS SOBERANIAS E O VAMPIRO

O ponto de partida da conexão histórico-política entre a figura do vampiro e as representações de poder da sociedade ocidental é a noção de soberania de Foucault. Em "Direito de morte e poder sobre a vida", o filósofo apresenta duas formas de soberania: a antiga soberania e a nova, denominada biopoder.

A antiga soberania pode ser representada pelo poder monárquico, a realeza, que detinha o poder de ação sobre a morte dos indivíduos. Os monarcas puniam a desobediência com a morte – o povo obedece ao Estado porque esse tem controle sobre quando alguém morreria, caso fosse contra o sistema. É um poder essencialmente assimétrico, que se preocupa com a vida apenas no que tange o poder do soberano de causar a morte, e logo apenas “deixa viver”, ao passo que ativamente “faz morrer”. Como Foucault pontua:

...em relação ao poder, o súdito não é, de pleno direito, nem vivo nem morto. Ele é, do ponto de vista da vida e da morte, neutro, e é simplesmente por causa do soberano que o súdito tem direito de estar vivo ou tem direito, eventualmente, de estar morto. (1999, p. 286)

Contudo, os instrumentos de poder atualizam-se ao passo que as teorias do contrato social foram examinadas. A reflexão proposta por Foucault é que, se o humano aceita esse contrato pelo apreço à vida, pela importância que o manter-se vivo tem, então as tecnologias do poder justificam-se em ser simétricas, atuando também sobre a vida. Não é uma negação total da soberania anterior, e sim uma forma de “completar esse velho direito de soberania [...] um direito, ou melhor, um poder exatamente inverso: poder de "fazer" viver e de "deixar" morrer”. (Foucault, 1999, p. 287)

Esse novo sistema é o biopoder, o estabelecimento do Estado a partir do momento em que ele garante a sua sobrevivência: moradia, saúde, educação, segurança – direitos que lhe proporcionam, teoricamente, uma vida digna. É, então, o controle das pessoas a partir da garantia da vida. Ambos os poderes têm uma relação íntima e profunda com a morte, mas ela

tem um papel oposto em cada um deles. É a diferença entre causar a morte ou deixar viver: o poder ativo sobre a morte da antiga soberania, de decidir se você viveria ou deixaria de viver; e o poder passivo da biopolítica, que estabelece um ciclo de dar e receber, os ditos direitos e deveres. Enquanto o antigo poder é assimétrico, pois apenas age na hora da morte, o novo poder é simétrico por completar um ciclo de intervenção – tanto na vida quanto na morte.

Com isso, propomos que o fantástico da imagem do vampiro é o fato de ele, na prática, se encaixar nos dois momentos enunciados por Foucault, ao mesmo tempo como soberania e como parte da sociedade afetada pelas tecnologias do poder. Primeiramente, neste tópico, discutiremos o vampiro enquanto alegoria do soberano.

Se o antigo soberano possuía o poder na forma da apreensão, do mesmo modo, para o vampiro, beber o sangue de sua vítima é a apreensão da vida de um outro alguém dentro do seu próprio corpo. O vampiro tem que se manter na posição de predador para ficar vivo, assim como o soberano precisa manter-se na posição de tirano para não perder o poder, justificando a sua ação sobre a morte. A antiga soberania é o poder do sangue, como posto por Foucault, não apenas pelo direito exclusivo de derramar sangue, mas também pela linhagem nobre como justificativa para esse poder. O sangue nobre, “azul”, é justificado por uma escolha divina, com o tirano como líder também religioso, escolhido por um deus; é o estabelecimento de um poder teológico-hemato-político. Logo, esse sangue precisa ser defendido, e isso explica a necessidade de matar em nome dessa nobreza, assim como de morrer a mando desse sangue. É possível entender como o vampiro representa também o poder dessa linhagem, com seus cenários e títulos clássicos: o castelo, o conde, os servos. Esses símbolos são o seu distanciamento do “homem comum”; quando um vampiro mata, isso é justificado por sua superioridade sanguínea.

A apreensão também se encaixa no biopoder, por exemplo, se pensarmos na teorização da quarentena médica: os doentes que não têm o sangue “normal”, e que portanto apresentam um perigo para o Estado que protege a vida da sociedade, devem ser isolados; o biopoder apreende o sangue “perigoso”, assim como um vampiro que suga. Todo o aparato médico-sanitário perpassa o medo do sangue contaminado, o controle desse, a isolamento do corpo doente. O Estado, então, decide qual sangue é normal, e a “norma” conversa com as características de quem já está no poder.

Assim, o medo do sangue anormal pode ser entendido como o medo do desviante em si, o medo do corpo LGBT+, por exemplo, do gênero e da sexualidade que não são compreendidos pelos representantes do Estado. Dessa forma, seja com regras homofóbicas para a doação de sangue, seja com métricas para todos os elementos do sangue baseadas,

quase que exclusivamente, no homem (e na mulher, mas com suas próprias problemáticas pautadas na misoginia) cisgênero médio, o Estado demoniza o sangue que foge aos parâmetros pré-estabelecidos.

Nossa teoria é que, ao estipular o doador ideal, o sangue ideal, o Estado vampiriza aqueles corpos que não se adequam a seu papel de mão de obra funcional, e os relega ao posto da doença, a ser explorada mais profundamente com o texto de Sontag.

Foucault também aponta como os massacres se tornam vitais para a comprovação e manutenção do biopoder. Como as guerras não são mais travadas em nome do soberano, do sangue nobre, e sim em nome de todos, os massacres servem para comprovar a necessidade do Estado: a palpável possibilidade da autodestruição humana, e o suposto papel salvador do biopoder em garantir a vida. Do mesmo modo, beber sangue é vital para o vampiro, realizando os massacres como forma de manter-se vivo. Neste sentido, expandindo um pouco a lição de Foucault, podemos falar de um Estado vampírico.

O Estado vampiriza porque podemos expandir suas metáforas de apreensão em Foucault para o próprio sugar do sangue do vampiro. O dispositivo estatal suga as forças do trabalhador, os frutos de seu trabalho, controla seu modo de vida da mesma forma que Carmilla dita o dia a dia de Laura ao adentrar seu castelo. Queremos precisamente mostrar, nesta pesquisa, que as narrativas utilizadas pelo Estado para impor o controle são tão prejudiciais ao corpo social que elas se aproximam da ficção vampírica, que o vampiro é em si uma metáfora do poder, da crueldade do poder desumanizado, morto-vivo. Se os aparatos estatais podem ser entendidos no lugar de um vilão sobrenatural, então esses aparatos precisam ser questionados.

Esse Estado que suga fica ainda mais claro quando Foucault explica o modo pelo qual o biopoder abriu portas para o poder da sexualidade, enquanto na antiga soberania o poder era o do sangue. O autor teoriza a forma com que o sexo representa o poder biológico, traduzido nas disciplinas do corpo e na gestão da vida, enquanto o poder das antigas alianças, das guerras em nome do soberano e do valor das linhagens são todos conectados ao sangue. A antiga sociedade do sangue tinha poder de fala através do sangue: na guerra, no sangue dos nobres, no poder sobre a morte – o derramar o sangue – do soberano. Já a sociedade “de sexualidade” pensa na proliferação da espécie, na manutenção do corpo, na saúde, “... o poder fala *da* sexualidade e *para* a sexualidade”. (Foucault, 2007, p. 161) Esse Estado, então, controla minuciosamente a natalidade, a mortalidade, a longevidade, todas as taxas esvaziadas de sentimento humano com o propósito de quantificar a “subtração das forças, diminuição do tempo de trabalho, baixa de energias, custos econômicos”. (Foucault, 1999, p. 290) A

sexualidade do corpo humano é traduzida enquanto lucro, quantificando a perda infringida ao Estado, teoricamente, responsável por manter esses trabalhadores vivos. Então, enquanto antes o sangue era um símbolo de poder, agora a sexualidade é um mecanismo de poder constantemente sob análise.

O Estado representado pelo vampiro se utiliza das duas formas de poder, transformando-as em uma. O sangue é sexo, a alimentação do vampiro é erotizada: “Para o folclore do leste europeu [...] a sede sexual do vampiro é uma realidade e só é menor que sua sede de sangue.” (Silva, 2010, p. 28) As áreas mais emblemáticas das marcas de presas são todas extremamente íntimas: o pescoço, os seios e as coxas. Em *Carmilla* podemos ver claramente o sexo, a morte e o sangue se juntando na figura da vampira para representar seu poder sobre Laura, como nos seguintes trechos:

Para minha surpresa, vi um rosto circunspecto, mas muito belo, olhando-me ao lado da cama. Era uma jovem, ajoelhada, com as mãos enfiadas sob a coberta. Olhei para ela com um espanto que expressava certa satisfação, e parei de choramingar. A jovem me acariciou, deitou-se ao meu lado e puxou-me para perto dela, sorrindo; acalmei-me deliciosa e prontamente, e voltei a dormir. Acordei com a sensação de que duas agulhas haviam sido enfiadas em meu peito, ao mesmo tempo, e dei um grito. (Le Fanu, 2010, p. 44)

Essa é a primeira cena em que Carmilla morde Laura, e acontece no fim do primeiro capítulo. A vampira passa uma tranquilidade através da sua beleza, e a cena se dá em um sonho que parece sexual, mas transforma-se em seguida em uma violência que ressalta o sangue, igualando as duas coisas, sexualidade e sangue. A beleza de Carmilla traz calma, e suas carícias são a antítese de sua mordida, por mais que, na realidade, a mordida no seio seja seu principal afago.

Este outro trecho, por sua vez, mostra o poder erótico da morte através do discurso:

As evasivas eram enunciadas com melancolia e súplicas tão cativantes, com tantas, e ardentes declarações de afeto e confiança em minha integridade, e com tantas promessas de que um dia eu saberia de tudo, que meu coração não tinha como se sentir ofendido.

A jovem tinha o hábito de me puxar, com seus lindos braços, pelo pescoço, encostar a face à minha, e murmurar em meu ouvido: “Querida, teu coraçãozinho está magoado; não me consideres cruel por obedecer à lei irresistível da minha força e da minha fraqueza; se o teu querido coração está magoado, meu coração selvagem

sangra. No êxtase da minha tremenda humilhação, vivo no calor da tua vida, e tu haverás de morrer... morrer, morrer languidamente... na minha. Não consigo evitá-lo; assim como me aproximo de ti, vais te aproximar de terceiros, e tomarás consciência do êxtase dessa crueldade, que contudo não deixa de ser amor; portanto, não queiras saber mais a meu respeito e a respeito da minha família, mas confia em mim com todo o teu espírito.”

E depois de pronunciar tal rapsódia, apertava-me num abraço trêmulo, e seus lábios tocavam meu rosto com beijos delicados. (Le Fanu, 2010, p. 69)

Aqui, os elementos compartilhados pelo vampirismo e a soberania se entrelaçam. A natureza vampírica obedece a uma “lei irresistível” que a aproxima da tirania, que contrapõe força e fraqueza. Assim, retoma-se a ideia de o vampiro necessitar apreender para sobreviver, precisar agir de acordo com uma “lei” superior a ele em teoria – porém, na prática, criada e reforçada por sua sede, assim como com os antigos soberanos e sua suposta missão divina. Reavê-se, então, como a literatura vampírica utiliza muitas das mesmas construções linguísticas que o Estado, denunciando a linguagem vilanizada do poder, da instauração de um Estado vampírico.

Há também a colocação de Carmilla e Laura enquanto opostas uma à outra a partir do sangue: se o coração da humana é “querido” e fica “magoado”, o da vampira é “selvagem” e “sangra”. Esta relação apresenta-se sempre em conjunto com o sangramento, com a morte, estabelecendo a assimetria que espelha a estrutura da antiga soberania; Carmilla reconhece que é incapaz de interferir na vida de Laura, pois é inevitável que a mulher humana aproxime-se “de terceiros”, por conta da crueldade do amor que humilha a vampira, mas tem total controle de ação sobre sua morte.

Por outro lado, assim como na biopolítica, a vida de Carmilla depende do sangue de Laura e a morte da mulher humana está conectada a essa dependência. A vida das duas está interligada pela paixão – pela sexualidade – assim como a subsistência do Estado é a garantia da submissão da população, do cumprimento dos deveres mercadológicos e comportamentais pré-definidos pelo símbolo de poder e por ele normalizados. “A norma é o que pode tanto se aplicar a um corpo que se quer disciplinar quanto a uma população que se quer regulamentar.” (Foucault, 1999, p. 302)

Em Hobbes, o Estado é analisado enquanto personagem assim como fazemos aqui com o vampiro, apontando inclusive que:

...pela arte é criado aquele grande Leviatã a que se chama Estado, [...] que não é senão um homem artificial, embora de maior estatura e força do que o homem natural, para cuja proteção e defesa foi projetado. E no qual a soberania é uma alma artificial, pois dá vida e movimento ao corpo inteiro; os magistrados e outros funcionários judiciais ou executivos, juntas artificiais; a recompensa e o castigo... (Hobbes, 2003, p. 9)

O Estado produz metáforas de si mesmo, figuras projetadas por ele de seu domínio sobre a sociedade, e, em resposta, a sociedade projeta narrativas ao redor desse domínio. É a partir dessa estrada de mão dupla que podemos analisar mais profundamente o Estado vampírico, compreendendo que todas as características do Estado vampírico estão também presentes no Leviatã, e assim o vampiro avança além do espaço do sobrenatural para ocupar a releitura das relações humanas.

A vida da vampira depende do derramar de sangue da vida humana, assim como o Estado precisa que a sociedade o aceite enquanto Leviatã. Carmilla, enquanto morta-viva, sente o calor da vida em Laura, vive em Laura, e o poder de morte da vampira sobre a humana está ditado: morrerás por sua soberana, e haverás de morrer languidamente pela vida dessa. “A vontade de preferir a vida à morte: é isso que vai fundamentar a soberania.” (Foucault, 1999, p. 110)

Essas simetrias e assimetrias do Estado podem ser enxergadas na relação entre as protagonistas uma vez que a obra discute essa relação a partir de dicotomias, como discutido por Maia (2019):

Le Fanu sustenta uma percepção de lesbianismo diluída em algo torturante e codificada em um duplo sistema de significações binárias oposicionais como prazer/desprazer; amor/ódio; alegria/raiva e proibido/desejável. (p. 274)

O embate – entre norma e desejo, controle e submissão, vida e morte – é o que tensiona essa relação, pondo Carmilla enquanto figura tirana para manter-se na vida de Laura. Essas tensões são reconhecidas em diversos momentos do relato:

...minha estranha e bela companheira tomava minha mão e a pressionava repetidamente com ternura; nessas ocasiões ela enrubescia levemente, contemplando meu rosto com um olhar lânguido e tórrido, e ofegando tanto que o vestido chegava a ondular. Parecia um ardor de amante; sentia-me encabulada; aquilo era, ao mesmo tempo, detestável e irresistível; com olhos cheios de desejo, ela me puxava para si, e

seus lábios quentes cobriam-me de beijos as faces; e ela sussurrava, quase soluçando: “És minha, serás minha; tu e eu seremos para sempre uma só”. Então, recostava-se na cadeira, cobrindo os olhos com as mãos pequeninas, e eu ficava trêmula. (Le Fanu, 2010, p. 62)

Os afetos de Carmilla são “detestáveis e irresistíveis”, Laura sente repulsa e atração pela figura da hóspede. A vampira representa uma contradição entre força e fraqueza: de um lado, toma a mão de Laura, cobre-se por um “ardor de amante”, puxa a narradora para perto, e no momento seguinte representa a fraqueza ao cair sobre a cadeira com suas “mãos pequeninas”. A codependência das duas personagens nessas (as)simetrias revela formas de como a figura do vampiro reflete os receios humanos mais profundos de falta de controle e julgamento final, tanto absolutistas quanto biopolíticos: o medo do poder invisível que pode “fazer” viver tanto quanto “fazer” morrer. Elucidaremos à frente a discussão sobre a ficção homoerótica como outra faceta dessa dicotomia e o paralelo com a narração da tuberculose.

Em todos os trechos analisados, Carmilla fala da relação das duas através da morte. A vampira sempre anuncia a morte de Laura em relação a si (“tu haverás de morrer na minha [vida]”), enquanto proclama seu amor e afeto. É a morte – que seria causada no livro, caso ocorresse, pelo fato de Carmilla constantemente beber do sangue de Laura até seu corpo não aguentar mais – como comprovação de amor eterno, é a sucção do sangue na cama como prova de afeto. É o poder que a vampira tem sobre o corpo da humana através do sangue e do sexo. Há constantemente esse espelho entre a violência do sangue e a delicadeza de Carmilla, pois, distante dos momentos de apreensão, os toques da vampira são sempre descritos como delicados, trêmulos e frágeis, estabelecendo a assimetria da vampira entre força e fraqueza.

— Jamais me apaixonei por quem quer que seja, e jamais me apaixonarei — ela murmurou — a menos que seja por ti.

Como era bela ao luar!

Com um olhar tímido e estranho, apressou-se em esconder o rosto no meu pescoço, entre os meus cabelos, suspirando sofregamente, quase soluçando, e apertando a minha mão com suas mãos trêmulas.

Sua face macia brilhava ao lado da minha.

— Querida, querida — ela murmurou. — Vivo em ti; e morrerás por mim; amo-te demais.

Assustei-me e me afastei dela.

Carmilla me contemplava com um olhar do qual todo o ardor, todo o significado, desaparecera, e sua fisionomia era descorada e apática. (Le Fanu, 2010, p. 84)

Mais uma vez, a paixão de Carmilla é anunciada ao lado da morte, representando em Laura a capacidade de manter a vampira viva (“vivo em ti”) e a conclusão de que a consequência disso é a morte da narradora (“e morrerás por mim”). Esse parasitismo, contudo, é apenas realidade enquanto a humana submeter-se ao Estado vampírico, caso contrário relegando-a à marginalização. Por conta da necessidade dessa troca, Carmilla passa rapidamente do ardor à languidez, espelhando o que em Laura é tanto a atração por sua beleza quanto a rejeição de suas confissões amorosas. A reação da humana transforma a postura da vampira, descorando sua face: se Laura não aceita o calor, o “fazer” viver da paixão de Carmilla, então será “deixada” para morrer, representado pela apatia.

Assim, Laura tem o direito, o privilégio de receber as carícias e a paixão em vida, e logo tem o dever de entregar-se para a morte. Carmilla disfarça-se de benevolente pois o destino de Laura já foi usurpado ao passo que a humana entregou o controle sobre sua sexualidade, seu corpo, e assinou o contrato social que lhe dá em vida o direito ao amor de Carmilla e dita seu momento de morte como de escolha de sua soberana. A vampira é a soberania e é o Estado. “Carmilla é a representação da liberdade. É uma jovem que transita por espaços aos quais Laura não tem acesso. É jovem, atraente, sensível e delicada.” (Maia, 2019, p. 276)

Contudo, ecoando o que Sontag aponta sobre a figura da tuberculose na cultura, a obra vampírica é “Como todas as metáforas de sucesso [...] suficientemente rica para produzir dois empregos contraditórios.” (1984, p. 24). O vampiro pode demonstrar os conceitos humanos de poder, de tirania, e representar, em seu lugar de vilão, o autoritarismo e, conseqüentemente, a morte. Essa mesma figura, por outro lado, consegue representar aquilo que é frágil e doente, e então ser atacada e marginalizada, ocupando um novo espaço de representatividade que se opõe ao poder absoluto de Estado e é relevante desde a época de *Carmilla*, como pautas identitárias e de saúde pública. É dessa dicotomia que nasce a diferença entre o vampiro literário – nobre, poderoso – e cultural – desviante, *queer*. Assim, podemos discutir, em segunda instância, o vampiro enquanto vítima dessas soberanias.

4. DA METÁFORA E DA DOENÇA

Susan Sontag, assim como Foucault, analisa a maneira como a biopolítica – mesmo sem nomear esse instrumento – afeta o corpo e as noções de poder humanos, usando as doenças biológicas em suas analogias, “metáforas”, diz ela. A autora fala das imagens clássicas do corpo como uma máquina ou uma fortaleza, as células como soldados e

trabalhadores, e a doença como um inimigo que invade esta fortaleza ou quebra a máquina. Com o crescimento do biopoder, instaurou-se a guerra à doença. Essa “guerra” metafórica pode ser percebida, por exemplo, no vocabulário que usamos para falar de doenças, quando dizemos que alguém “está combatendo” ou “venceu” o câncer, que aparece até na mídia.

As metáforas relativas às ideias de controle e comando, na realidade, não são tiradas da economia, mas da linguagem militar. Todo médico e todo paciente atento está familiarizado com essa terminologia militar. Assim, as células do câncer não se multiplicam simplesmente; elas são "invasoras". [...] Raramente as "defesas" do corpo são suficientemente vigorosas para obliterar um tumor que estabeleceu sua fonte de suprimento de sangue e consiste em bilhões de células destrutivas. [...] As perspectivas são de que "a invasão do tumor" prossiga ou de que as células defeituosas eventualmente se reagrupem e preparem um novo assalto ao organismo. (Sontag, 1984, p. 42)

Na mídia, essa linguagem bélica continua. As doenças são personificadas e tratadas como vilões, como seres que podem ser atacados, inimigos em uma guerra. A doença vira “o outro” e é mistificada, personificada. O medo do homem quando face à face com a antropomorfização da possibilidade de morte é contagioso e foi transformado em um grito de guerra, em uma mobilização da população contra o seu próprio extermínio. É a culpabilização da morte, como se o vírus ou a bactéria tivesse a intenção de matar por crueldade.

O perigo dessa representação torna-se evidente com a reflexão do alvo dessa inquietude e agressividade: o corpo que se lê como doente. A doença não se manifesta em um vácuo, não atrai o ódio exclusivamente a partir de si mesma; ela se confunde com os seus sintomas, seu efeito na composição humana, sua crueldade aplicada em uma vida e, dessa forma, transmuta-se em doente, o próprio corpo humano sendo vilanizado. O ex-ministro da saúde Luiz Henrique Mandetta, em entrevista, no início da pandemia de covid-19, afirmava que o “[...] medicamento é uma arma que está no arsenal dos médicos” (UOL, 2020). Uma afirmação como essa requereria o questionamento sobre de contra quem, precisamente, estão apontadas essas armas, e quais corpos serão exterminados como consequência, taxados como efeito colateral da batalha. A AIDS, por exemplo, ao ser formada no imaginário social como a doença de um corpo específico, do corpo *queer*, aproveitou-se da raiva contra a doença para reforçar a marginalização já existente contra essa parcela da população. Lutar contra a AIDS, na perspectiva do Estado patriarcal, era lutar contra o corpo LGBT+.

A noção de monstro é essencialmente uma noção jurídica - jurídica, claro, no sentido lato do termo, pois o que define o monstro e o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. (Foucault, 2001, p. 69)

Entendemos, então, que o corpo desviante é enxergado enquanto monstruoso, enquanto vampírico. A análise dessa subjugação do corpo doente nos ajuda a teorizar de que formas a metaforização do corpo na literatura também imprime as concepções desses imaginários. O vampiro enquanto figura já conectada ao sangue desde seu princípio transita por essa linguagem literária que já relaciona as doenças do sangue a um perigo à pureza da sociedade, revelando como “é muito difícil fixar residência no país dos doentes e permanecer imune aos preconceitos decorrentes das sinistras metáforas com que é descrita a sua paisagem”. (Sontag, 1984, p. 4) A maneira escolhida para falar da doença é ficcional, coberta de metáforas, da mesma forma que a ficção é coberta pelo adoecimento como uma das formas de entender e prescrever o que é “bom” e o que é “ruim”. Lawlor pontua que “...nossa experiência tanto de saúde quanto de doença é construída através de signos, principalmente linguísticos” (2007, p. 3, tradução nossa), e, além disso, que a “representação, ou o *story-telling*, não é um extra adicionado à nossa experiência de saúde e doença, mas sim fundamental”. (2007, p. 4, tradução nossa)

Assim, no nível da representação, da mesma forma que os microorganismos, os vampiros invadem casas, corpos, poluem o sangue e precisam ser caçados, representando a doença em si. A entrada de Carmilla na vida de Laura se dá a partir da sua entrada no castelo: é a invasão da vampira na fortaleza da humana, assim como Sontag analisa a linguagem que representa o tumor enquanto colonizador do corpo. O quarto em que Carmilla fica hospedada revela essa face de sua personagem:

Nossa visitante ocupava o mais belo dos quartos do schloss. Ele era, talvez, um pouco pomposo. Havia uma sóbria tapeçaria na parede oposta à cama, representando Cleópatra com as víboras no seio... (Le Fanu, 2010, p. 54)

Não apenas a beleza do quarto reflete a aristocracia vampiresca de Carmilla, mas a própria decoração denuncia sua natureza: Carmilla, assim como as víboras, perfura o seio de Laura ao mordê-la. Ela é a praga que adentra o castelo e invadirá o corpo da proprietária daquele espaço, Laura, como o veneno das cobras invade o corpo da faraó, Cleópatra. O cenário representa Carmilla, a doença, enquanto sentença de morte, denunciando a taxaço que ocorre no corpo de quem é acometido pela certeza do falecimento.

Levantamos aqui a hipótese de que o vampirismo é, mais que a personificação de qualquer doença, a representação daquelas enfermidades envoltas em tabu, tornadas vergonhosas pela narrativa de medo e obscenidade ligadas a elas, como a tuberculose, o câncer e, posteriormente, a AIDS. Sontag aponta que “as metáforas ligadas à tuberculose e ao câncer implicam ativos processos de natureza particularmente horrível” (1984, p. 7), encaixando também com o momento literário do vampirismo, com o gótico enquanto movimento inserido no romantismo e, por conta disso, intrinsecamente influenciado pela narrativa do “mal do século” que tanto descreve o adoecer da tuberculose.

As narrativas românticas sobre essa doença apresentaram – assim como propomos que o vampiro representa – uma dicotomia. A tuberculose foi tratada como virtuosa, porém letal; suas vítimas transcenderam, porém eram fracas demais para viver. Há “o vão entre uma doença assassina e suas paradoxalmente glamurosas – ou, pelo menos, positivas – representações culturais” (Lawlor, 2007, p. 3, tradução nossa), a doença acometendo tanto o vergonhoso quanto o etéreo.

[A tuberculose] descrevia a morte de alguém (como uma criança) como "boa" demais para ser sexual - afirmação de uma psicologia angelical. Também era uma maneira de descrever sentimentos sexuais, exaltando a responsabilidade pela devassidão, que é culpada por um estado de decadência ou degeneração psicológica. Era tanto uma maneira de descrever a sensualidade e de estimular as pretensões da paixão como um modo de descrever a repressão e apregoar as exigências de sublimação, de sorte que a doença induzia tanto a um "torpor do espírito" [...] quanto a um transbordamento de sentimentos mais elevados. Acima de tudo, era uma maneira de afirmar o valor de ser mais consciente, mais complexo psicologicamente. A saúde torna-se banal e até vulgar. (Sontag, 1984, p. 18)

Em *Carmilla* – e, por extensão, em outras obras de vampirismo – propomos que podemos encontrar a tensão, presente no imaginário popular, da representação dessa doença, a tuberculose. O primeiro ataque de Carmilla contra Laura ocorre em sua infância, em seu momento mais vulnerável, condenando a humana enquanto uma vítima do destino, traço recorrente das heroínas românticas:

A primeira ocorrência, que me produziu na mente uma impressão terrível, a qual, na verdade, jamais se desfez, constitui uma das primeiras lembranças que tenho da vida. [...] Eu não tinha mais de seis anos, quando acordei certa noite e, olhando em

torno de minha cama, não consegui ver a camareira. Tampouco estava ali minha babá; pensei estar sozinha. (Le Fanu, 2010, p. 43)

No segundo momento em que a vampira adentra a vida de Laura, porém, há o maior enfoque no erotismo, na paixão que é também carnal, descrevendo a relação entre as jovens a partir do anúncio da morte. O homoerotismo vampírico representado por Carmilla é a devassidão assim como a tuberculose foi para os artistas, representando a decadência da protagonista – morrer por conta da relação lésbica com a visita recebida por seu pai é vergonhoso e demonstra a degeneração de Laura e de sua família, de seu sangue.

O próprio fato de a novela ser escrita como uma confissão de Laura, acerca de seu estado psicológico durante a visita de Carmilla, revela a consciência da doença que consumiu a memória da narradora de seu próprio passado. Inclusive, é apontado no prólogo o valor intelectual de Laura, sua complexidade, outra das características que Sontag menciona como própria da descrição das protagonistas acometidas pela tuberculose:

Ao publicar o caso neste volume, simplesmente para interesse dos “laicos”, eu não vou censurar a inteligente dama que o conta em nada. [...] Fiquei ansioso, ao descobrir esse ensaio, para reabrir a correspondência iniciada pelo doutor Hasselius, tantos anos antes, com uma pessoa tão esperta quanto sua informante parece ter sido. Para meu profundo pesar, no entanto, descobri que ela havia morrido nesse intervalo. (Le Fanu, 2022, p. 7 e 8)

Mesmo após sua morte, a história de Laura é repassada como um estudo de caso, discutida em relatórios e artigos médicos que são incapazes de explicar os “mistérios mais profundos da nossa existência dupla”. (Le Fanu, 2022, p. 7) Essa duplicidade do morto-vivo, do saudável-doente, é outra das dicotomias presentes na obra, e que levantamos que espelha o embate do próprio adoecer em nossa sociedade: “Todas as pessoas vivas têm dupla cidadania, uma no reino da saúde e outra no reino da doença”. (Sontag, 1984, p. 4) Laura, então, é transformada em objeto, sua sexualidade sendo alvo de pesquisa minuciosa pelo aparato biopolítico não apenas vampírico, em vida, mas também humano, após a sua morte.

Além disso, fora da linguagem própria da ficção escrita, Sledzik e Bellantoni (1994) mostram que a tradição folclórica oral inglesa anterior à revolução industrial relacionou, no dia a dia, as mortes causadas pela tuberculose ao vampirismo. Quando um familiar adoecia e morria, muitos outros também eram infectados no processo, e era crença popular de que a causa seria a visita de um vampiro, drenando a vida de todos os integrantes de uma residência.

Realmente *drenando*, uma vez que a ideia do corpo doente que definha está no próprio histórico da tuberculose, sendo chamada de “consumption” na Inglaterra do século XIX e de “phthisis” na Grécia antiga, podendo ser encontrada nos escritos de Hipócrates. As duas palavras significam “consumo”, um progressivo desgaste, em suas respectivas línguas. Nesse sentido, tentamos argumentar nesta pesquisa que a metáfora da tuberculose no imaginário social transformou-a em vampiro, em *consumption*, o consumo do corpo humano. Queremos levantar também que, a partir das teorias de Sontag, esse movimento expandiu-se para diversas doenças, estendendo-se até as enfermidades atuais, e com a expansão da metáfora o vampiro pode ser levado junto, ocupando também o espaço metafórico da enfermidade em si.

Teorizamos que ter uma doença como a tuberculose, tão carregada metaforicamente, significa ter o corpo transformado em obscuro. A vergonha de contrair essas doenças – ou os pecados que elas representam, como a luxúria e a preguiça – está diretamente conectada às imagens literárias desses fenômenos, muito mais que a fatores biológicos ou medicinais. Como Sontag pontua, “qualquer doença encarada como um mistério e temida de modo muito agudo será tida como moralmente, senão literalmente, contagiosa”. (1984, p. 5) Esse constrangimento não é ditado apenas ao corpo do doente, mas também à sua memória, a metáfora sendo contagiosa o suficiente para ferir a honra.

Há poucas décadas, quando o conhecimento de que se estava com tuberculose equivalia a ouvir uma sentença de morte - como hoje, na imaginação popular, o câncer equivale a morte -, era comum esconder dos tuberculosos a identidade de sua doença e, depois que eles morriam, ocultá-la de seus filhos. (Sontag, 1984, p. 6)

Propomos que a visita do vampiro reflete essa vergonha da doença que é proibida, que é do espírito e da mente tanto quanto do corpo. Antes do descobrimento da bactéria da tuberculose pulmonar a doença era entregue à metáfora, compreendida mais por seus efeitos culturais, literários. A tuberculose – e, nesta pesquisa, o vampirismo – é entendida, no imaginário metafórico, como uma doença dos nervos, e sendo dos nervos então é teorizada como da sensibilidade, dos sentimentos e da preocupação. “Como de costume na medicina dos nervos, os infortúnios da mente afetam diretamente o corpo” (Lawlor, 2007, p. 86, tradução nossa), porque era metáfora que a doença não vinha de um corpo real, como é a bactéria, mas sim do ambiente, dos costumes. Eram as preocupações e os pecados que, culturalmente, adoeciam, e assim entendemos que o avanço dos sentimentos românticos e

sexuais entre Laura e Carmilla adoece o espírito de Laura antes mesmo da mordida da vampira trazer a languidez da tísica, a vergonha do que deve ser ocultado condenando o sangue de Laura e o seu corpo ao escrutínio de seus leitores.

Esse julgamento contra o que Laura representa aprofunda-se porque, na biopolítica, a doença não é mais um perigo para apenas o corpo do indivíduo, mas também para o corpo da sociedade e para o sistema. A manutenção desse sistema depende da compreensão e do controle da sexualidade humana, do corpo trabalhador, logo o medo da sexualidade desviante, não estudada, é a perda do controle. O descontrole que seria causado por essa perda impulsiona o Estado a fabricar ferramentas que possam marginalizar esses corpos não ideais, não modelares; uma delas é a metáfora da doença passar a representar o próprio corpo *estrangeirizado*.

Doenças [...] como fatores permanentes - e é assim que as tratam - de subtração das forças, diminuição do tempo de trabalho, baixa de energias, custos econômicos, tanto por causa da produção não realizada quanto dos tratamentos que podem custar. Em suma, a doença como fenômeno de população: não mais como a morte que se abate brutalmente sobre a vida - é a epidemia - mas como a morte permanente, que se introduz sorrateiramente na vida, a corrói perpetuamente, a diminui e a enfraquece. (Foucault, 1999, p. 290-291)

Em *Carmilla*, o protagonismo feminino e lésbico parece ser escolhido propositalmente para espelhar – e justificar – a degeneração do corpo a partir da degeneração moral. As jovens que aceitam a vampira em suas vidas são condenadas por esse desvio assim como o anúncio da doença permanentemente corrói a vida e condena à morte. A própria figura da corrosão é vampírica, essa destruição que não é imediata, mas equivale a um lento veneno espalhado pelos desviantes da sociedade de normas.

O ponto levantado por Sontag a respeito de doenças “reais” tão emblemáticas quanto o câncer e a tuberculose é perfeitamente transportável para o conto vampírico. Assim como no câncer e na tuberculose articulados pela autora, podemos enxergar no vampirismo a metáfora da doença aproximada ao tabu, ao escandaloso ou vergonhoso:

Enquanto uma doença for tratada como uma maldição, e considerada um destruidor invencível, e não simplesmente uma doença, os cancerosos, em sua maioria, se sentirão de fato duramente discriminados ao saber de que enfermidade são portadores. [...]

Esse mundo de mentiras aos doentes de câncer e por eles repetidas é uma medida de como tem sido penoso, em sociedades industriais avançadas, chegar a um acordo com a morte. A morte é agora um acontecimento agressivamente sem sentido, de modo que uma doença largamente considerada como sinônimo de morte é tida como algo que se deve esconder. A política de confundir os cancerosos sobre a natureza da sua doença reflete a convicção de que, para as pessoas que estão morrendo, é melhor que sejam poupadas dessa notícia, e de que a boa morte é a repentina, e a melhor de todas é a que ocorre quando estamos inconscientes ou adormecidos. (Sontag, 1984, p. 6-7)

O vampiro, então, que representa essas doenças vergonhosas, tem o adormecimento como vital em sua narrativa; Carmilla ataca Laura à noite, confundindo-se com sonhos e pesadelos da humana. Assim, mesmo adoecendo, Laura definha devagar, uma noite após a outra, sem a necessidade de tornar o escândalo público, até mesmo para a própria vítima. Carmilla esconde da humana seu verdadeiro destino, confunde-a sobre o verdadeiro motivo de seu adoecer, e assim sua vítima mantém-se passiva quanto à própria condição, aproximando-se da boa morte.

Durante algumas noites, dormi profundamente; no entanto, toda manhã, eu sentia o mesmo cansaço, e uma prostração pesava sobre mim o dia inteiro. Eu estava bastante mudada. Uma estranha melancolia tomava conta de mim, uma melancolia da qual eu não queria me livrar. Comecei a ter estranhos pensamentos de morte; senti-me possuída pela noção de que meu estado se agravava lentamente, embora isso não fosse de todo desagradável. Se, por um lado, tal decadência era triste, por outro, o estado de espírito por ela induzido era prazeroso. Fosse lá o que fosse, minha alma se mostrava cordata. [...]

Mais do que nunca, Carmilla dedicava-se a mim, e seus estranhos acessos de adoração e languidez tornaram-se mais frequentes. Quanto mais me falhavam as forças e mais deprimida eu ficava, com mais ardor ela me desejava. Isso sempre me deixava escandalizada, como se o comportamento dela resultasse de lapsos de insanidade. (Le Fanu, 2010, p. 84-85)

Laura entende esse momento como fruto de uma decadência, uma degeneração. Contudo, a doença do vampirismo que aqui teorizamos, assim como a tuberculose, é contraditória por ser uma patologia letal prazerosa, por assim dizer. Como Dickens (1916) aponta, a metáfora da tuberculose na literatura tornou-a – fora da ficção – uma doença em que vida e morte estão tão estranhamente conectadas que a morte tem o brilho e o rubor da vida, enquanto a vida apresenta a languidez e o terror da morte. Quanto mais Laura definha,

aproximando-se da morte, mais Carmilla brilha e aprofunda sua paixão; a dicotomia dentro dessa relação impacta diretamente seus corpos. A morte espiritualiza o doente romântico ao passo que Laura, como outras protagonistas, anseia por ela, a aceita como seu destino.

Para o mundo externo, todavia, a causa dessa morte precisa ser ocultada. O discurso torna esse desejo de morte tabu, próprio do corpo que merecia adoecer por conta do juízo moral que já o condena. As vítimas de Carmilla são tomadas pela melancolia³ própria de quem é representado como fraco demais para viver, assim como “a tuberculose é celebrada como a doença de vítimas inatas, de gente sensível e passiva, de pessoas que não são suficientemente amantes da vida para sobreviver”. (Sontag, 1984, p. 17) O discurso condena os adoecidos à morte antes mesmo de seus estados tornarem-se irreversíveis porque é uma ferramenta desse discurso marginalizar quem o poder considera descartável.

4.1 A MORTE OU O EXTERMÍNIO

As ferramentas biopolíticas, ao passo que mexem com o imaginário social do corpo doente, também modificam a maneira como a morte é vista, roubando dela seu viés comunitário:

...agora, a morte - deixando de ser uma daquelas cerimônias brilhantes da qual participavam os indivíduos, a família, o grupo, quase a sociedade inteira - tornou-se, ao contrário, aquilo que se esconde; ela se tornou a coisa mais privada e mais vergonhosa (e, no limite, é menos o sexo do que a morte que hoje é objeto do tabu). (Foucault, 1999, p. 295)

Mais uma vez, a morte vergonhosa particulariza a doença, o tabu sendo entrelaçado na narrativa enquanto fato sobre o corpo adoecido. Contudo, argumentamos aqui que, enquanto a morte das vítimas é essa privada e vexatória, o assassinato do vampiro mantém-se ritualístico. O vampiro é exposto, sua morte é o espetáculo de uma antiga soberania; o vampiro é o germe – o demoníaco, o *queer*, o perigoso – e seu ritual de morte reflete o nível de sua condenação. Ele é caçado enquanto doença desviante.

³Usufruindo do entendimento de Agamben: “A melancolia [...] aparece associada tradicionalmente à terra, ao outono (ou ao inverno), ao elemento seco, ao frio, à tramontana, à cor preta, à velhice (ou à maturidade) [...] A síndrome fisiológica da *abbundantia melancholiae* inclui o enegrecimento da pele, do sangue [...] os sonhos macabros e, entre as enfermidades que podem provocar, figuram a histeria, a demência, a epilepsia, a lepra, as hemorróidas, a sarna e a mania suicida. [...] o melancólico é *pexime complexionatus*, triste, invejoso, mau, ávido, fraudulento, temeroso e terroso. Contudo, uma antiga tradição associava exatamente ao humor mais miserável o exercício da poesia, da filosofia e das artes.” (2007, p. 33-34)

Essa caça subjuga o direito de vida do vampiro naquela lógica própria ao biopoder, a guerra contra a doença. Assim como o combate às mazelas é “responsabilidade de todos”, a imagem do caçador de vampiros é, geralmente, um humano comum que reflita o discurso militarizado contra as doenças. Aparecendo já em *Carmilla*, na forma de um General que perdeu sua filha após a visita da vampira, o caçador sempre ataca nos pontos vitais de um vampiro: cortando a cabeça e perfurando o coração com uma estaca de madeira, podendo até carbonizar o seu corpo. O vampiro não morre como um humano comum, ele morre como um parasita, uma célula maligna que deve ser exterminada em seu núcleo.

Essa mobilização, como vemos no caçador e nas propagandas contra doenças, é colocada nas mãos de cada um. Análogo à narrativa de uma guerra, em que se vende o alistamento de cada cidadão como um passo mais perto da vitória, a participação de todos os membros da sociedade contra um vírus é retratada como a única maneira de se atingir o sucesso em slogans como “Combater é um dever de todos, faça sua parte” e “Todos juntos nesta luta”, usados por órgãos do Estado em propagandas. É de novo o belicismo aplicado na narrativa dos corpos nos obrigando a refletir contra quem está sendo travada essa batalha.

Logo, no penúltimo capítulo de *Carmilla*, o caçador, junto de Laura e seu pai, acha o túmulo da Condessa Mircalla Karnstein, o nome original de Carmilla:

A sepultura da Condessa Mircalla foi aberta; o general e meu pai reconheceram, na face agora exposta, a bela e pérfida hóspede. Embora 150 anos houvessem se passado desde o funeral, a fisionomia se mostrava corada com o calor da vida. Os olhos estavam abertos; o caixão não exalava qualquer fedentina cadavérica. Os dois médicos, um ali presente, o outro representado pela pessoa do promotor público, atestaram fatos absolutamente fabulosos: uma tênue respiração e um leve batimento cardíaco. Os membros superiores e inferiores se mostravam flexíveis, a pele elástica; o caixão forrado de chumbo estava inundado de sangue, com uma profundidade de cerca de vinte centímetros, e naquele sangue o corpo flutuava. Ali estavam, pois, todos os sinais e todas as Provas do vampirismo. Então, segundo 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 decepada, 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, sendo estas jogadas no córrego; e desde aquela época a região não foi mais atormentada pela aparição de vampiros. (Le Fanu, 2010, p. 143)

A resolução do terror instaurado na região foi resolvida de maneira sacrificial, pelo extermínio. A morte de Carmilla é ritualística, tem a importância que a antiga soberania dá a esse momento enquanto símbolo, com as “Provas do vampirismo” e “O Corpo” recebendo a qualidade de substantivos próprios em caixa alta para ter o poder de nomear esse ritual e o separar da experiência de um mortal. Ao mesmo tempo, o próprio discurso do extermínio é militar, o marco do fim do tormento conquistado a partir da violência, da cura – não individual, mas coletiva – quanto à doença do vampirismo, e simboliza o triunfo bélico sobre a morte, o fantasia do fim da morte em si. Para a biopolítica, “... a morte, como termo da vida, é evidentemente o termo, o limite, a extremidade do poder. Ela está do lado de fora, em relação ao poder: é o que cai fora de seu domínio”. (Foucault, 1999, p. 295-296)

A vampira, descansando no caixão, exemplifica nossa proposta de que há em seu corpo a dualidade da narrativa da tuberculose: mesmo sendo morta-viva, seu rosto está corado, tem o ardor que confunde-se entre o da febre e o da vida, e representa a crueldade da doença que espiritualiza e eleva antes de matar. O fato de Carmilla dormir em um caixão inundado de sangue também é uma representação da crueldade, do egoísmo, da mesquinhez da doença: enquanto falta ao humano aquilo que lhe é vital, o vampiro banha-se nesse líquido que representa vida, mas que fora do corpo representa, na verdade, a morte. Assim, com o uso de uma linguagem científica menos sentimental que o restante da obra (“membros superiores e inferiores se mostravam flexíveis, a pele elástica”), termos como “atormentar” e a presença importante dos médicos para analisar esse corpo estranho, a cena de extermínio do vampiro equivale à cura social contra o microrganismo, a doença estudada que contamina o corpo da sociedade.

O vampiro, em sua morte, sofre de todo o poder que impõe nos outros durante sua “vida”: seu sangue é jorrado, seu peito perfurado. O vampiro que dormia em sangue e vivia em sangue morreu em sangue, mas acreditamos que a narradora se engana ao achar que este é o fim do tormento na região, uma vez que os símbolos de poder e opressão não foram exterminados junto da vampira.

Dizer que o poder, no século XIX, tomou posse da vida, dizer pelo menos que o poder, no século XIX, incumbiu-se da vida, é dizer que ele conseguiu cobrir toda a superfície que se estende do orgânico ao biológico, do corpo à população, mediante o jogo duplo das tecnologias de disciplina, de uma parte, e das tecnologias de regulamentação, de outra. (Foucault, 1999, p. 302)

Assim, o biopoder cria a disciplina e a regulamentação para justificar e manter seu domínio. Os corpos, sejam dos vampiros ou dos humanos, são tratados pelas soberanias como meios para um fim, enxergados como fonte de lucro ou prejuízo, esvaziando da vida o que ela tem de humano em troca do entendimento mercantil e mecânico da sociedade. O poder, seja de morte ou de vida, passa de um ser para o outro quando o massacre é normalizado como o único caminho possível – possível para o lucro, para a vitória, para o sucesso do sistema político. Laura não se desfaz do tormento com a morte de Carmilla, pois aquilo que a vampira representa não pode ser exterminado com fogo. Ao transformar a doença no corpo do doente, ao mirar com as armas da medicina para o indivíduo adoecido porque entende-se que o doente é a doença, esquece-se de questionar o sistema adoecido que domina esse corpo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As metáforas vampíricas começaram a aparecer no folclore antes do início da mudança de poder da antiga soberania para a biopolítica, contudo isso não impede essa figura de refletir também esses temas posteriores. Uma vez que a literatura tem a capacidade de reproduzir o pensamento humano e seu entendimento metafórico, suas histórias conseguem refletir as imagens que vieram depois de sua escrita porque reproduzem a visão de mundo do grupo que as compõe. Mesmo com a evolução dessas ideias – acrescentando que evolução não é sinônimo de melhoria – a cultura ocidental ainda repete os mesmos temas com novas conclusões, os mesmos discursos sobre o poder e a dominação.

Levamos, também, a hipótese de que, na literatura, o vampiro pode ocupar exatamente esse espaço da transição entre soberanias. A sociedade, na necessidade de entender as mudanças ocorrendo à sua volta, constantemente retorna à literatura, às artes, para digerir seus sentimentos. O vampirismo, então, tendo em si reflexões sobre tantas instituições de poder, pode ser uma das formas usadas para entender esse ponto de inflexão. Desse lugar, criariam-se as imagens de sangue/corpo, folclore/biopolítica, antigo/novo, e representaria-se no imortal o entendimento humano sobre as opressões do poder. É nesse mesmo lugar de renovação que, na metáfora da doença, propomos o vampiro enquanto analogia contínua das enfermidades taxadas como obscenas, uma vez que os discursos se repetem.

Além disso, o vampirismo não deixou de evoluir também junto das narrativas que o circundam. As histórias contemporâneas deixaram a nobreza em segundo plano, preferindo agora colocar os vampiros na posição dos burgueses detentores do poder – como em *Crepúsculo*, por exemplo, em que a riqueza e modernidade são parte do ar atrativo da família

Cullen. Esse folclore criou-se de forma que o vampiro, sempre de forma oposta, representará (se comportará como) o tirano e opressor, ao mesmo tempo que elicitará uma reação que, fora da ficção, é reservada a grupos marginalizados. O vampiro é a ameaça, e como essa ameaça se revela depende da visão de quem o consome.

Por que, afinal, o vampiro precisa ocupar o lugar de vilão? Porque o vampiro, enquanto monstro folclórico, representa aquilo de que se quer distanciar, o indesejável. Para o indivíduo, é a opressão Estatal, o Leviatã, a perda de autonomia sobre seu corpo. Para quem detém o poder, representa a fuga da norma, o desconhecido, o estrangeiro e, na morte, por fim a falta de controle. O que é vampiresco é, então, vilanizado, por ter o poder de instaurar o medo a partir do discurso; e é na figura do medo que todas essas metáforas mesclam.

Essas representações, então, do poder e da doença vem do mesmo lugar: o medo do desconhecido. Para o indivíduo, o Estado é uma força que vem de tão acima que é impossível facilmente inferir-lhe um rosto. Seus efeitos na sociedade são mais fáceis de nomear, e é desse lugar que afloram as metáforas, mas sua influência a nível populacional é complexa e extensa de analisar.

Para o poder, o desconhecido é aquilo que foge do normalizado, do regulamentado, e então constrói a classificação de quais serão os corpos dissidentes, para afastar do centro quem é considerado perigoso para a manutenção da biopolítica. A doença metafórica não é apenas aquela do corpo, mas é também determinada pelo efeito moralizante do poder hegemônico que separa e pune a parte considerada adoecida. A marginalização é a aproximação da morte, é sobre ela que o Estado exerce o poder, e essa metáfora da mortalidade acende na vítima o medo. Assim, o ciclo do medo do desconhecido se completa, mantendo mais do que renovando a linguagem que descreve esses processos.

Todas essas metáforas e representações fictícias, místicas, do dia a dia em sociedade advêm de uma necessidade da figuração da linguagem para compreender os sentimentos humanos, e no vampirismo essa necessidade consiste em entender o que é aquilo que causa medo a partir da própria ficção de horror.

...as mitologias da doença surgem parcialmente porque humanos precisam explicar o adoecer a partir de padrões linguísticos [...] Susan Sontag notoriamente argumentou contra a conexão entre metáfora e doença mas, de acordo com nosso entendimento presente de doença, temos apenas a linguagem, apenas signos e metáforas. (Lawlor, 2007, p. 4, tradução nossa)

Antes do entendimento da microbiologia tínhamos apenas o visível a olho nu; a tuberculose antes da descoberta da bactéria era tão misteriosa quanto os sentimentos humanos – onde, dentro do corpo, realmente está a mente humana? Assim, o sentimento do que é poder, o que significa poder, o que significa medo e subjugação também têm seu lugar de origem envolto em mistério, sendo propícios para a metaforização. Nomear as ferramentas de poder de Estado Vampírico é, portanto, denunciar a forma que elas nos sugam da compreensão dos nossos próprios corpos, adoecendo nosso entendimento sobre nós mesmos e nos condenando a metaforizações negativas da experiência humana.

Enfim, analisar esses mecanismos não é a negação total deles. A biopolítica é real, e isso não significa que então deve-se negar todo o conhecimento científico medicinal. A crítica desse discurso não é a rejeição de sua necessidade; exatamente porque a inclusão é necessária, porque o estudo dos corpos marginalizados é necessário para sua segurança, que se propõe discutir a maneira como se forma o discurso ao redor dessas necessidades. Tirar da bactéria sua personificação é enxergar o verdadeiro humano alvo do ódio direcionado à doença, por mais que toda a nossa noção de doença seja metafórica. Talvez seja necessário criar uma nova linguagem, um novo entendimento do adoecimento que não tire do processo o que há de humano na relação com o corpo: entender que a doença não *deveria* ser metáfora.

Meu ponto de vista é que a doença *não* é uma metáfora e que a maneira mais honesta de encará-la - e a mais saudável de ficar doente – é aquela que esteja mais depurada de pensamentos metafóricos, que seja mais resistente a tais pensamentos.
(Sontag, 1984, p. 4)

O paradigma do atual discurso – médico, literário, político – é a sua cooptação pelos órgãos cujo único objetivo é manter as estruturas de poder, e então há a necessidade da compreensão de que, ainda hoje, a biologia é usada para fins racistas, eugenistas, homofóbicos, transfóbicos, entre outros discursos de violência contra o corpo. O perigo de não questionar a linguagem é reproduzi-la e levar, às próximas gerações, os mesmos processos de extermínio do presente.

Enfim, talvez seja necessária a ressignificação da morte para aproximá-la da liberdade, uma vez que o medo da morte é instaurado pelo uso do matar pelo Estado. Tanto a antiga soberania quanto o biopoder transformam o controle sobre a morte em armamento, pregando apenas o viés mercantil da valorização da vida. Apenas a submissão, o trabalho para o

soberano – para o Estado – pode garantir e valorizar a vida, e, como a desobediência traz o extermínio, transforma-se vida e morte em opostos.

Um caminho, possivelmente, seja enxergar mais a morte como continuidade da vida, continuidade da narrativa, como tantas culturas anteriores e/ou sobreviventes à hegemonia colonizadora já faziam e ainda fazem. A valorização da vida é mais humana quando há o respeito com a morte, a compreensão de um ciclo, de um processo vital que inclui e não exclui a morte. As soberanias, o vampirismo, as metáforas; a marginalização, a caça, a apreensão: essas opressões propositalmente nos tiram a intimidade com a relação vida-morte para, na prática, desnaturalizar a morte, dessacralizar a vida, usar a morte como castigo. A partir do discurso, o desejo dos poderosos é impossibilitar a quebra desse círculo vicioso de opressão e minar a luta pela desestruturação desse poder que extermina, que justifica o massacre.

Por fim, o poema do poeta palestino, nascido na faixa de Gaza, Refaat Alareer, denuncia os perigos do discurso dominante sobre os quais refletimos durante esta pesquisa e, principalmente, reflete o poder da literatura de inspirar a esperança da ruptura do ciclo de violência:

Se eu tiver que morrer,
você precisa viver
para contar minha história
para vender minhas coisas
para comprar um pedaço de pano
e alguns fios,
(faça-a branca com uma longa cauda)
para que uma criança, em algum lugar de Gaza
quando, olhando o céu no olho
esperando seu pai que saiu envolto em chamas—
e não se despediu de ninguém
nem mesmo de sua carne
nem mesmo de si mesmo—
veja a pipa, a minha pipa que você fez, voando acima
e pense por um momento que um anjo está lá
trazendo de volta o amor
Se eu tiver que morrer
que isso traga esperança
que seja um conto
(1 de nov. de 2023, 10:01, Tweet, tradução nossa)

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias - a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ALAREER, Refaat. If I must die, let it be a tale. #FreePalestine #Gaza. 1 de nov. de 2023, 10:01 am. Twitter: @itranslate123. Disponível em: <https://twitter.com/itranslate123/status/1719701312990830934>. Acesso em: 19 de dez. de 2023.
- DICKENS, Charles. *The Life And Adventures Of Nicholas Nickleby*. Londres: Macmillan and co., 1916.
- FOUCAULT, Michel. “Direito de morte e poder sobre a vida”. *A história da sexualidade I. Vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque, J. A. Guilhon Albuquerque. Graal, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *O Nascimento da Clínica*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1977.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã ou matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil*. 2. ed. Tradução por Eunice Ostrensky. s. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LAURENTIS, Teresa de. *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction*. Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies, v. 3, n. 2, p. 11, 1991.
- LAWLOR, Clark. *Consumption and Literature: The Making of the Romantic Disease*. Houndmills, GB/Nova York: Palgrave Macmillan, 2007.
- LE FANU, Joseph Thomas Sheridan. *Carmilla – A Vampira de Karnstein*. Trad. José Roberto O’Shea. Introdução de Alexandre Meireles da Silva. São Paulo: ed. Hedra, 2010.
- LE FANU, Joseph Thomas Sheridan. *Carmilla: a vampira de Karnstein*. Trad. Barbara Menezes. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2022.
- MAIA, M. M. M. “Memória, lesbianismo e esquecimento na obra Carmilla, de Joseph Thomas Sheridan Le Fanu”. In: *Fronteiras do insólito: ensaios sobre o gótico e o fantástico*. Rio de Janeiro: Mares Editores, 2019.
- UOL. *MANDETTA CLASSIFICA REUNIÃO PARA A QUAL NÃO FOI CHAMADO DE “POLÍTICA”*. YouTube, 01 de abril de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MSZqzwBIXC4>. Acesso em: 28 de novembro de 2023.
- SLEDZIK, P. S., BELLANTONI, N. F. *Bioarcheological and biocultural evidence for the new england vampire folk belief*. American Journal of Physical Anthropology, 1994, 269-274.

SONTAG, Susan. *AIDS and Its Metaphors*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1989.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora*. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

SONTAG, Susan. *Illness as Metaphor*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.