

Devires-animais, devires-monstro, devires-vampiro

Becoming-animal, becoming-monster, becoming-vampire

Benito Eduardo Araujo Maeso

Professor do IFPR, Curitiba/PR – Brasil, e-mail: benito.ly@gmail.com
benito.maeso@ifpr.edu.br

Resumo:

Em sua obra “Kafka: por uma literatura menor”, Gilles Deleuze sugere a existência de um caráter vampiresco nas cartas do autor checo a Felícia, sua noiva/amante. Esta relação estabelecida por Deleuze não é gratuita, se o leitor levar em conta a intensa significação erótica presente na imagem de um Drácula, por exemplo, e no sangue como elemento simbólico de força e energia vitais. A partir desta comparação, e levando em consideração que o vampiro é uma personagem presente desde a Antiguidade em diversas histórias e produções, literárias, cinematográficas ou folclóricas (das quais será analisada com mais detalhes a literatura do final do século XIX na Inglaterra e França), seria possível interpretarmos o vampiro – utilizando uma chave de pensamento deleuziana - como um tipo peculiar de devir-animal, que não reproduz a ideia molar/majoritária que temos dessas criaturas como seres das trevas e encarnação do mal, mas que sugere, pelo beber sangue, uma potência de vida que irrompe e flui entre os indivíduos? Ou estas criaturas seriam o contraponto - e por isso mesmo a resposta e a liberação - ao sujeito domado/dominado/domesticado pela Razão e enredado nos modelos majoritários de bem, moral, segurança, entre outros? Se o vampiro já é a personificação de muitos dos medos humanos (assim como outros monstros também o são), analisar as características desta criatura por meio dos conceitos deleuzianos de minoritário e de devir pode abrir a possibilidade de se entender o medo como elemento operativo no estabelecimento de linhas de fuga, um motor e ferramenta de libertação do majoritário por meio da transgressão, do desejo de transgredir e desafiar o que nos traz temor.

Palavras-chave: Vampiro. Libido. Deleuze. Devir. Kafka.

Abstract:

There's a vampiric nature in the letters exchanged between Franz Kafka and Felice Bauer, as Gilles Deleuze suggests. This association makes sense if we consider the enormous erotic symbolism of a vampire (Dracula, for example) and the profound and ancient meaning of blood as vitality and power. In a deleuzian way of thinking, is it possible to interpret vampires as a special kind of becoming-animal? Maybe it's time to see these creatures not like lords of darkness or evil incarnations - the dominant/major view about them - but as a symbol of life, strength and power that irrupts among people. Drinking blood as an equal of enjoying life. Vampires, like other monsters, are the embodiment of many human fears, desires and terrors since Antiquity, in literature, folklore and cinema. These creatures can be seen as a counterpoint - and a way to escape - of tamed and subjugated subjects, overwhelmed by rationality and dominant patterns of good, morals, safety. In order to create a new subjectivity, vampires can be an interesting example of the immense potential of fear and terror as a way to force people to establish lines of light, a way to break the chains of dominant patterns by a desire to transgression, challenging fear itself in the process. This work seeks to develop some conclusions about this object of study.

Palavras-chave: Vampire. Libido. Deleuze. Becoming. Kafka.

Um dos conceitos mais criativos e poderosos apresentados ou reinterpretados por Gilles Deleuze, o devir se contrapõe à noção de um Ser imutável e estabelece a mudança como um constituinte do real. Considerar o Devir de forma teleológica é considerá-lo um processo finalístico, enquanto que é possível, tanto quanto necessário, considerá-lo também estado de contínua e simples transformação: indistinção, caos. O devir deleuziano pode ser entendido, ainda que de forma incompleta, como “uma série de mudanças de modos de Ser. Nesse sentido, está em oposição ao Ser enquanto imutável” (LALANDE, 1999, p.253). A mudança é considerada como parte de um processo: é o acontecer, o ir sendo, o passar, o transformar-se, o mover-se, em contraposição às estruturas rígidas da sociedade, do estado e do sujeito. “Devir é um verbo tendo toda sua consistência: ele não se reduz, ele não nos conduz a ‘parecer’, nem ‘ser’, nem ‘equivaler’, nem ‘produzir’” (DELEUZE & GUATTARI, 2005, p.19). O devir é tornar-se, não é a imitação racional. E o pensador deve ter sua sensibilidade apurada para detectar esses sinais do porvir.

Quando Foucault admira Kant por ter colocado o problema da filosofia não remetendo ao eterno, mas remetendo ao Agora, ele quer dizer que a filosofia não tem como objeto contemplar o eterno, nem refletir a história, mas diagnosticar nossos devires atuais: um devir-revolucionário que, segundo o próprio Kant, não se confunde com o passado, o presente nem o porvir das revoluções. Um devir-democrático que não se confunde com o que são os Estados de direito, ou mesmo um devir-grego que não se confunde com o que foram os gregos. Diagnosticar os devires, em cada presente que passa, é o que Nietzsche atribuía ao filósofo como médico, "médico da civilização" ou inventor de novos modos de existência imanentes. A filosofia eterna, mas também a história da filosofia, cedem lugar a um devir-filosófico. Que devires nos atravessam hoje, que recaem na história, mas que dela não provêm, ou antes, que só vêm dela para dela sair?”. (DELEUZE & GUATTARI 1992, pp.144 -145).

Em seu livro *Kafka- Para uma Literatura Menor*, Deleuze observa os contos animais do autor checo como exemplos de situações de deslocamento: tanto o homem-animal como o animal-homem mostram seres fora de sua zona de conforto e deslocados de sua natureza originária, imersos numa realidade que obriga os personagens à ação, à ruptura do padrão estabelecido. No conto kafkiano *Relatório para uma Academia* vemos a humanização do macaco que precisa se adaptar ao ser humano. O movimento reverso ocorre em *A Metamorfose*, com a adaptação do animal ao homem, sendo o inseto uma fuga do confronto entre Gregor e sua família - ou com o chefe - em uma situação desconfortável, em terreno novo e inexplorado.

Teríamos assim um encontro de desterritorializações: homens e animais em terrenos adversos, fora de seus *habitats* naturais¹. Em Kafka, o devir-animal é uma linha de fuga que “não deixa subsistir nada da dualidade de um sujeito da enunciação e de um sujeito de enunciado, mas constitui um único e mesmo processo, um único e mesmo *processus* que substitui a subjetividade.” (DELEUZE, 1975, pp.54-55). Ou seja, se mostra como uma reconfiguração não apenas do ponto de vista narrativo, como da própria subjetividade. “A essência animal é a saída, a linha de fuga, ainda que no mesmo lugar ou na gaiola. *Uma saída, e não a liberdade. Uma linha de fuga viva, e não um ataque*” (DELEUZE, 1975, p.53 – itálicos do autor). A essência do devir-animal não é uma metáfora simples, mas é simultaneamente liberdade e agressão, estados pelos quais os personagens passam.

As figuras presentes nos contos animais de Kafka, dentro deste recorte, decorrem e são evidência da tensão existente entre duas realidades opostas. Para Deleuze, o devir-animal mostra uma linha de fuga mas não a percorre, pois “o que as tornava capazes de mostrar a saída era outra coisa agindo dentro delas” (DELEUZE, 1975, p.68). Deleuze verá o devir-animal de Gregor Samsa não como uma resposta ou ruptura deste com o pai, mas como “encontrar um caminho onde ele não o encontrou” (DELEUZE, 1975, p.41), como a busca de uma nova possibilidade de vida, de ação.

Apesar deste potencial de ruptura, a linha de fuga esboçada nos contos animais kafkianos se mostra sem saída, na visão de Deleuze, pois nos remeteriam novamente a uma reinserção da figura do personagem e do drama familiar, o que é visível principalmente em *A Metamorfose*. Temos novamente o encontro entre desejo (animal) e estrutura (família), com a reinserção daquele na esfera desta. Como exemplo, os autores destacam a reação de Gregor Samsa frente à foto da senhora usando peles - simbologia da mãe. Exatamente a partir do momento em que Samsa não deixa a irmã retirar a imagem da mãe de seu quarto, Grete começa a se afastar do irmão, deixando de cuidar de sua subsistência até que este definha e morre. Sua reedipianização o leva à morte. No final do conto, o triângulo edípico está refeito - pai, mãe e filha - e a vida de seus componentes segue independentemente do resto do mundo. Assim, o devir-animal, para Deleuze,

é uma potencialidade dotada de dois polos igualmente reais: um polo propriamente animal e um polo familiar. Vimos, com efeito, que o animal oscila entre seu próprio devir-animal e uma familiarização demasiado

¹ É interessante notarmos que as visões de Deleuze e de Adorno guardam certa consonância sobre o potencial de ruptura e ressignificação do Eu representado nos híbridos. Para Adorno, ao mesmo tempo em que os homens-animais simbolizam a perda da “humanidade”, apontam para um resgate do instintivo, do id, que não é subordinado à razão administrada.

humana. (...) todos os animais oscilam entre um Eros esquizo e um Tanatos edípico. Só deste ponto de vista se corre o risco de que a metáfora se reintroduza com todo seu cortejo antropocentrista (DELEUZE, 1975, p. 67).

Esta dita falha ou passo em falso no processo de devir-animal na obra kafkiana chamou a atenção de Deleuze para outros devires possíveis a partir da análise do escritor checo, assim como permite reimaginar a relação entre fluxos de desejo, transformação e multiplicidade (as cartas, os contos e os romances – pactos diabólicos, devires-animais e agenciamentos maquínicos) como formas de encontrar uma saída, provocar uma mudança – seja no próprio Kafka, seja nos receptores?

Em vez de simplesmente avançarmos em direção ao romance, tido como uma forma de agenciamento melhor estruturada na produção kafkiana, propõe-se aqui um rápido “recuo” à análise das cartas de Kafka à sua noiva Felice Bauer. Cada modalidade de escrita (carta, conto, romance) opera uma função no mecanismo kafkiano, chamando especial atenção o papel das cartas enquanto forma de lidar com a dificuldade de relacionamento com o feminino e com os relacionamentos amorosos: “Substituir o amor por uma carta de amor, desterritorializar o amor, substituir o ‘contrato conjugal tão temido, por um pacto diabólico” (DELEUZE, 1975, p.46) que mantém o perigo do casamento à distância e permite às intensidades eróticas aflorarem. Deleuze sugere um caráter vampiresco nas cartas de Kafka a Felícia, e essa relação com o vampiro não é gratuita, se levarmos em conta a intensa significação erótica na imagem de Drácula e no sangue como símbolo de força e energia vitais. Deleuze observa que

As cartas são um rizoma, uma rede, uma teia de aranha. Há um vampirismo das cartas em Kafka, um vampirismo especificamente epistolar. Drácula, o vegetariano, o artista da fome, que bebe o sangue de humanos carnívoros, tem seu castelo próximo. Há um quê de Drácula em Kafka, um Drácula que opera por cartas, cartas que são como morcegos. Eles vigiam à noite, e de dia, estão trancados em sua escrivaninha-ataúde. “A noite não é noturna o suficiente”. (DELEUZE, 1975, p.29).

Considerando as exigências absurdas de Kafka para Felice, que deveria escrever cartas a ele todos os dias, a ideia do vampirismo epistolar, como uma forma para Kafka, de acordo com o escrito em seus *Diários*, fazer o sangue circular, de tirar o corpo da inércia e da fadiga – nas palavras do próprio Deleuze, “as cartas devem trazer-lhe sangue, e o sangue dar-lhe a força de criar” (DELEUZE; 1975, p.30) – está ligada também à ideia de dominação em uma relação com outro, não apenas a uma forma de lidar consigo mesmo:

Kafka-Drácula tem sua linha de fuga em seu quarto, sobre sua cama; e sua fonte de força longínqua naquilo que as cartas lhe trarão. Só teme duas coisas: a cruz da família e o alho da conjugalidade. (...). Ele não busca por uma inspiração feminina ou por uma proteção maternal mas por uma força física que o torna apto a escrever. (DELEUZE, 1975, p.30).

Além das cartas, a problemática do vampiro não era estranha ao restante da produção de Kafka, e isso não passa despercebido para Deleuze. Há influências dos temas do horror e da estética do expressionismo alemão nos textos do autor checo, principalmente das películas de Wiene, Lang e Murnau. Alguns estudos indicam a existência de ecos do *Nosferatu* em textos de Kafka, principalmente em *O Castelo* e em trechos dos *Diários* e dos *Oktavhefte*, notadamente um trecho datado de 1922 (coincidentemente ano de produção de *O Castelo* e de lançamento do filme citado) que reproduziria a chegada do viajante Thomas Hutter ao castelo do conde:

“Já era tarde da noite quando eu toquei a campainha do portão. Demorou bastante até que o castelão saísse – indubitavelmente das profundezas do átrio – e o abrisse. “O senhor manda entrar”, disse o criado fazendo uma reverência e abriu a alta porta de vidro com um solavanco sem ruídos. Da escrivãzinha em que se encontrava ao lado da janela aberta e com um passo meio esvoaçante, o conde se apressou ao meu encontro. Observamos um ao outro nos olhos, o olhar fixo do conde me causou estranheza.” (KAFKA, 2006, p. 608 Apud BENITEZ, 2010, p. 103).

O fluxo vida-sangue não ocorre somente nas cartas de Kafka à noiva. Em *Um Médico Rural*, elementos vampirescos surgem na mordida do cavalição nas maçãs do rosto de Rosa, a criada. O médico, ao deitar na cama com o paciente, “magro, nem frio nem quente, os olhos vazios” (KAFKA; 2011 : 16), percebe também o ferimento no dorso que verte sangue. O deitar na cama junto ao paciente não cura o enfermo, mas parece deixar evidente o envelhecimento do médico, como se o fluxo vital fosse de alguma forma desviado: o médico tem sua vida e seu destino sugados, assim como os cavalos, que antes eram símbolo de força e a mais bela parelha que o médico tinha visto, agora caminham devagar, como homens velhos. O doente transmite sua condição de fraqueza: “Alegrai-vos, ó pacientes! O médico foi posto na sua cama” (KAFKA: 2011 : 21).

Ainda é possível ver tais sinais vampirescos nas manifestações de carinho ou desejo dos personagens de Kafka, que de certa forma ecoam a própria dinâmica do autor sobre tais temas. “Kafka se descreve para Felicia, sem vergonha nem deboche, como extraordinariamente magro, precisando de sangue. (“meu coração é tão fraco que não chega a dar conta de empurrar o sangue por todo o comprimento das pernas”)” (DELEUZE, 1975,

p.30). As cenas de maior intimidade ou de demonstrações de afeto na obra kafkiana andam próximas de um certo tipo de violência, obrigação ou submissão. Deleuze nota que “quando ele (Kafka) imagina um beijo, é como o de Gregor que se agarra ao pescoço nu de sua irmã, o aquele de K na senhorita Burstner, um beijo como o de ‘um animal sedento que se lança com a língua para fora sobre a fonte que acabou de descobrir” (DELEUZE, 1975, p.30). Drácula não suga, Drácula morde e lambe o pescoço como prova de estima e desejo.

Esta ideia da transferência vital pelo sangue ou carne não é novidade na cultura humana: desde a antropofagia até a eucaristia, o ser humano tem rituais nos quais o conceito de comunhão e pertencimento passa por um compartilhar de elementos de natureza animal ou corpórea entre indivíduos ou comunidades. A diferença entre o vampiro e os demais rituais poderia estar exatamente na questão da existência (ou não) de um coletivo, de uma minoria imersa dentro de modelos majoritários, o que será melhor vasculhado posteriormente. A produção kafkiana não cita diretamente uma figura vampiresca ou um príncipe das trevas, mas seu mecanismo remete-nos à necessidade da fruição de uma essência vital para podermos existir.

Tal dinâmica entre sobrevivência e essência vital, se é que possa ser chamada assim, levanta outra possibilidade: a de que a figura do vampiro possa ser entendida como um novo tipo de devir-animal, tanto na interpretação da obra de Kafka como na definição dada por Deleuze a este tipo de devir, um tipo que não reproduz a ideia molar/majoritária que temos dessas criaturas como seres das trevas e encarnação do mal, mas sugere, pelo beber sangue, uma potência de vida que irrompe e flui entre os indivíduos, mas talvez ainda sem representar uma coletividade? “Acreditamos na existência de devires-animais muito especiais que atravessam e arrastam o homem, e que afetam não menos o animal do que o homem. "Só se ouvia falar de vampiros, de 1730 à 1735..." (DELEUZE & GUATTARI, 1980d, p.14)

Surge a possibilidade de vermos Drácula e seus similares como um contraponto - e por isso mesmo a resposta e a liberação - ao sujeito domado/dominado/domesticado pela Razão e enredado nos modelos majoritários de bem, moral, segurança, entre outros? O devir-vampiro, mencionado por Deleuze em alguns pontos de sua produção, seria a versão do autor para o conceito de fracionamento do sujeito? O vampiro é uma encarnação do minoritário? O que há na imagem do vampiro que atrai com tanta força o pensador francês? Para buscarmos uma resposta, precisamos entender um pouco mais sobre a origem do vampiro, apontando, no processo, seu pouco notado elemento social.

Nosferatus

O mito do vampiro está presente desde a antiguidade em diversas culturas por todo o mundo: desde os *jianshi* chineses, espíritos maus que atacam as pessoas e sugam sua energia vital, até as deidades coléricas que bebem sangue e aparecem no livro dos mortos tibetano, passando por Lilith, originária da mitologia suméria. Até mesmo no livro de Isaías se encontram referências a esta criatura lendária. Porém, é pelo século XIII que o mito ocidental do vampiro começa a se construir, uma criatura da noite, que bebe sangue e é uma espécie de morto-vivo.

Coincidentemente isso ocorre no período no qual a Peste grassava na Europa. Muitos doentes eram enterrados antes de morrerem de fato, e relatos dão a entender que alguns dos enterrados vivos tentavam sair das covas. Da mesma forma, tanto a peste como a tuberculose, assim como a decomposição dos intestinos do cadáver, faziam o sangue escorrer pela boca, o que deu combustível ao mito graças à ignorância (enquanto desconhecimento) dos aldeões.

Assim, ocorre uma mudança crucial no mito: de espíritos agressivos, possivelmente demônios em nada semelhantes aos humanos, o vampiro construído a partir da baixa Idade Média é humano, antropocêntrico, refletindo a guinada na cultura da época. Agora, o dito “mal” é material também, um mal físico.

A forma do vampiro que predominou até, ao menos, o século XX começa a ser realmente definida no final do século XVIII, principalmente na literatura vitoriana. Nesta, introduziram-se inclusive os elementos da mordida e das presas na mitologia vampiresca. As histórias sobre a crueldade do guerreiro Vlad Tepes, na antiga Valáquia, foram recontadas e trazidas para a vampirografia no mais famoso dos romances sobre o tema: o *Dracula* de Bram Stoker, mas não há qualquer subsídio real para a ligação entre o soberano da Valáquia e a criatura que bebe sangue enterrando suas presas no pescoço de animais e humanos.

A literatura vitoriana trouxe elementos do ultrarromantismo alemão para a história e os misturou com sua própria temática, notadamente a do amor interdito e idealizado, no qual de certa forma a carga de sexualidade se encontra sublimada. As personagens carregam a ambivalência entre bem e mal em seu interior, e os vampiros não fogem à regra, surgindo como elementos importantes em dilemas de traição, libido e estranhamento. A simbologia do vampiro está diretamente ligada ao desejo humano de projetar suas pulsões ou dúvidas para fora de si. O vampiro se alimenta de um sangue metafórico, das angústias existenciais do ser humano (e, por conseguinte, das desordens sociais, econômicas e culturais de um tempo, transmitindo inclusive valores ideológicos).

O vampirismo, transferência de energia vital de um ser a outro, que associa o sangue, o sexo e a morte e que constitui a forma última da dominação ou do parasitismo, se situa no coração de uma vasta constelação de símbolos e se presta a múltiplas interpretações. (FAIVRE, A & MARIGNY, J, Apud MELTON, J.G. p.9).

Há em curso uma nova forma do direito à vida (representada na imortalidade) e da satisfação de desejos bloqueados à condição humana (como os poderes sobrenaturais, a sedução e a sexualidade – este um assunto tipicamente vitoriano). O vampiro assume um ar de *gentleman* inglês (no próprio livro de Stoker, mas também em *Le Vampyre*, de 1819, escrito por John Polidori) e a dualidade entre fidelidade amorosa e adultério, com os personagens vampiros pertencendo, em sua maioria, ao escopo da “tentação”. Um exemplo é “La mort amoureuse”, de Gautier (1836), que traz o dilema de Clarimonde e Romuald. Ele busca sua amada, que é uma vampira, no inferno. Este amor, se consumado, condena Romuald a uma eternidade de sofrimento; todavia, se não consumado, se configura em uma traição dele para com ela. Dinâmica semelhante, entre a sedução e a quebra de um compromisso, se dá entre Mina, Jonathan e o Conde no próprio livro de Stoker.

Já o caráter do horror e do grotesco, também carregados de tensão libidinal, se mostram nas adaptações do mito do vampiro pelos cineastas do expressionismo alemão: a aparência repulsiva de Nosferatu e do vampiro de Dusseldorf ainda assim é estranhamente atraente.

Vampiro social

Stoker escreve seu livro em um tempo de crise, revolução industrial, individualismo e grandes desigualdades sociais. Há quem considere que, neste contexto, Drácula funciona como símbolo dos perigos sociais e como antídoto ou válvula de escape para as pulsões reprimidas. O vampiro pode também ser visto como uma representação da alteridade, do estrangeiro, do “menor” dentro de um grupo maior. Pierre MANNONI (1995) sugere que o conde Drácula, aristocrata vindo do leste europeu, representa também o estrangeiro que com sua vinda corromperia a tradicional e puritana sociedade vitoriana, a origem do mal que viciará uma sociedade obcecada com a virtude. Uma sociedade onde a forma de expressão não condiz com a forma de conteúdo. Abaixo da virtude da superfície existe, latente, a tensão decorrente da repressão dos desejos dos indivíduos em sociedade. Como não é possível travar este fluxo, ele se expressa de outras formas no tecido social.

Esse Outro que é o vampiro está posicionado entre o corruptor e perseguido, caçado por respeitáveis cavalheiros e homens de ciência. Desde Stoker, o vampiro é chamado pelos nomes “mestre”, “o conde” ou “ele”. Há nisso uma recusa de um status de humanidade: ele, o outro, deve ser banido, por ser uma ameaça aos humanos “de bem”, normais. Indiretamente, opera como símbolo de todos os outros humanos considerados como diferentes (estrangeiros, hereges, doentes, mulheres, gays, etc.): aqueles que aspiram a igualdade, confrontados com a constante dificuldade. Desta forma, o vampiro é um símbolo indireto das comunidades por vir? Nesse sentido, não é de se estranhar a simpatia que Deleuze nutre por esta criatura. O filme de 1998 “Vampiros”, de John Carpenter, mostra-nos de certa forma a disputa pela conquista do “lugar ao sol”, visto que a posse do artefato pelo qual vampiros e humanos lutam permitiria aos primeiros a sobrevivência durante o dia, o que não apenas ameaça os humanos, como pode ser entendido simbolicamente como a libertação das criaturas da noite de sua invisibilidade, de sua negação. Não mais seres destinados à escuridão, mas um povo que se afirma, uma matilha que surge e se expande não por laços de parentesco tradicionais, mas por alianças, agenciamentos mutáveis de acordo com a situação a ser enfrentada. “A propagação por epidemia, por contágio, não tem nada a ver com a filiação por hereditariedade, mesmo que os dois temas se misturem e precisem um do outro. O vampiro não filia, ele contagia” (DELEUZE & GUATTARI, 1980d, p.19).

Para enfrentar uma realidade na qual Harkhe e Helsing são a expressão mais acabada do homem de bem e o homem de ciência, modelos majoritários na sociedade até hoje, temos a irrupção do molecular, uma ideia contagiante que se prolifera em situações de crise. Em vez da estrutura familiar-edipiana, um bando, uma gangue.

Os feiticeiros sabem que os lobisomens são bandos, os vampiros também, e que esses bandos transformam-se uns nos outros. Mas, justamente, o que quer dizer o animal como bando ou matilha? Será que um bando não implica uma filiação que nos levaria à reprodução de certas características? Como conceber um povoamento, uma propagação, um devir, sem filiação nem produção hereditária? Uma multiplicidade, sem unidade de um ancestral? É muito simples e todo mundo sabe, ainda que só se fale nisso em segredo. Opomos a epidemia à filiação, o contágio à hereditariedade, o povoamento por contágio à reprodução sexuada, à produção sexual. Os bandos, humanos e animais proliferam com os contágios, as epidemias, os campos de batalha e as catástrofes. (DELEUZE & GUATTARI; 1980d, pp.18-19).

O vampiro é também um personagem nômade, em constante processo de territorialização e desterritorialização. O Conde, no livro de Stoker, muda da Transilvânia para Londres levando, nos porões do navio, algo além do que sua cripta: sacos com a terra de

seu lugar de origem. O deslocamento entre terras é análogo ao deslocamento de identidades no indivíduo contemporâneo, característica que podemos associar ao minoritário, onde a própria língua é desterritorializada. As epístolas contam a história de Drácula em uma língua que não é a dele, mas na qual ele se expressa. É um estrangeiro que utiliza a língua para “estranhos usos menores” (DELEUZE, 1986, p.26), assim como um escritor judeu checo que escreve no alemão restrito e protocolar falado nos escritórios.

Ao mesmo tempo, a figura vampiresca tem um quê de individualismo, calcado em seu proverbial isolamento. O mito do vampiro pode ser compreendido como a fábula dos nossos dias, narrativa capaz de ilustrar com propriedade a solidão na qual a maioria, de alguma maneira ou de outra, está envolvido. Se cada época elege seus mitos, com certeza o vampiro integra a ruma de signos personificadores desse humano solitário das grandes metrópoles, com sua vida ancorada na pressa e na ausência de tempo para si e para o outro. Coabitam no vampiro a sensação de não-pertencimento (Drácula é um cadáver vivo, um eco de um passado num mundo que muda em grande velocidade. Os personagens, à exceção do conde, usam com desenvoltura as invenções como o fonógrafo e o telégrafo, louvando tal fato no texto) e simultaneamente a necessidade de gerar seu povo futuro, transformando mais e mais pessoas em vampiros.

Também podemos dizer que as relações humanas seguem uma dinâmica similar. Somos indivíduos vampirescos que, como Kafka em relação à Felicia, retiramos nossas forças de nossos agenciamentos emocionais. Mas destes agenciamentos pode surgir uma linha de fuga? Não precisamos parecer vampiros para atingir um devir-vampiresco. Mesmo sendo uma criatura que parece não se encaixar na definição de minoritário, por ser um super-humano sedutor, o vampiro é visto como um devir de características únicas por Deleuze.

O homem não se torna lobo, nem vampiro, como se mudasse de espécie molar; mas o vampiro e o lobisomem são devires do homem, isto é, vizinhanças entre moléculas compostas, relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, entre partículas emitidas. É claro que há lobisomens, vampiros, dizê-mo-lo de todo coração, mas não procure aí a semelhança ou a analogia com o animal, pois trata-se do devir-animal em ato, trata-se da produção do animal molecular (enquanto que o animal "real" é tomado em sua forma e suas subjetividades molares). (DELEUZE & GUATTARI, 1980d, p.58).

Sangue e sexo

Se o vampiro ganha uma dimensão social, não podemos esquecer da simbologia do sangue e sua relação com a libido, além de pensarmos também na posição da vítima do vampiro. Dentro da dinâmica vitoriana, a vítima é aquela personagem que cede à tentação, que sai do caminho “certo”. É, assim como o vampiro, um *deviant*, mas enquanto este é a causa da corrupção, aquela é quem a sofre.

Porém, só podemos entender este conceito de corrupção em relação com padrões majoritários de conduta, padrões molares. A reação comum à possibilidade da existência dos vampiros é o medo: é amedrontador imaginar uma criatura contra a qual as defesas eficazes são as reafirmações da religião pela cruz e o uso de um alimento com propriedades medicinais comprovadas, cujo cheiro espanta insetos e era usado em velórios para disfarçar o odor da morte. Considerando que as pessoas acreditavam que as doenças eram ocasionadas por espíritos do mal, o consumo de alho, indicado em casos de anemia, perturbações intestinais e cardíacas, entre outros, acabou sendo associado à proteção contra o mal, principalmente na região da Romênia.

O vampiro reterritorializa a boca para o terreno da alimentação: o comer como função primordial, não o falar. Ao mesmo tempo, ele triunfa sobre o principal medo humano (a morte). A vítima perde sua humanidade, sua racionalidade, em um resgate do animalesco em nós, um devir-animal sem retorno e eterno.

A fascinação pelos vampiros remete à dualidade entre humano e animal, ao cio em estado bruto, ao instinto sexual. Freud chama o êxtase do ato sexual de “la petite mort”. O instinto sexual e a pulsão de morte são intimamente ligadas. O vampiro, situado no cruzamento destas duas pulsões, encarna aquilo que nos toca mais intimamente: o terror da morte, o desejo sexual e o de imortalidade. (MARIGNY, entrevista à TF1).

Esta animalidade e mortalidade/imortalidade a que o vampiro condena a vítima (o *beijo da morte* contido na mordida do vampiro) possui um componente de liberação de pulsão, da mesma forma que o prazer é definido em termos psicanalíticos. Ao mesmo tempo em que o racional nega, o impulso exige. O medo vira desejo/vontade de realização, vira o “desejo da vida em cessar de viver ou de morrer sem cessar de viver²” (BATAILLE, 1986 : 239 – tradução nossa). Seria isto apenas uma bela metáfora do beijo do vampiro, o morrer

² Conforme a análise de Bataille sobre Santa Teresa de Ávila, um exemplo de sublimação na qual a morte é transfigurada em vida eterna e libera um imenso potencial erótico. Desejo, prazer e morte estão intimamente ligados. O medo ou expectativa da morte idealizada como salvação: o êxtase místico como análogo ao êxtase sexual.

sem deixar de viver? Ou uma descrição, como a encontrada em *Carmilla*, de algo muito semelhante a um orgasmo, ou *la petite mort*?

Algumas vezes, sentia uma mão deslizando lentamente nas maçãs do meu rosto e em meu pescoço. Repetidas vezes, lábios quentes cobriram meu rosto de beijos que se faziam mais intensos e amorosos na medida em que alcançavam meu colo, onde se fixava seu carinho. Os batimentos de meu coração se aceleravam; respirava com mais vida e profundidade. Então se sucedia uma crise de soluços que me davam uma sensação de estrangulamento, e se transformavam, enfim, em uma assustadora convulsão na qual perdia o domínio dos meus sentidos (ou razão). (Laura, em *Carmilla*, 1872).

Devires-monstro e transgressão

Anticristo, medo do outro, perversão sexual, pecado, mas também ruptura da ordem político-social, questionamentos sobre a ciência, a religião...o vampiro surge como um reflexo da dualidade entre nossos receios e aspirações mais profundas, entre o terror e o fascínio.

O possível devir-animal do vampiro se metamorfoseia em um devir-monstro, um devir do homem, um devir-super-humano que aponta a saída no estranhamento, no grotesco, no que choca. O vampiro surge como figura de alteridade e de transgressão e se mostra pleno de significados, colocando-nos frente à necessidade de confrontarmos/expressarmos nossa natureza animal e sexual. O desenvolvimento do mito vampiresco no século XIX está diretamente relacionado a uma busca daquela sociedade em se libertar de costumes puritanos.

Se o vampiro (assim como outros monstros) é a personificação de muitos dos medos e desejos humanos, abre-se a intrigante possibilidade da relação medo-desejo ser motor e ferramenta de libertação do majoritário/molar por meio da transgressão, do desejo de transgredir. O desejo também pode ser desejo de caos; o medo, de ataque e ruptura, como animais acuados se tornam especialmente perigosos. Substituir o medo por um pacto diabólico é superá-lo, o usando como motor e o metamorfoseando em força. Não à toa, Deleuze associa os devires-monstro à rebeldia, ao conflito: “É aqui que os lobisomens proliferam, e os vampiros, com a guerra, a fome e a epidemia” (DELEUZE & GUATTARI, 1980, p.20).

O devir-vampiro, múltiplo por natureza, pode sim representar a percepção de um Eu cindido, no qual habita um conflito constante entre individualidade e mundo. Do sangue, da energia-libido, pode vir a força para superar a cruz e o alho não só em Kafka. Os devires-

monstro, do qual o devir-vampiro faria parte, podem ser vistos como uma aposta no estranho, no grotesco, na sensação do incômodo e deslocamento da dita molaridade como formas de retirar o indivíduo de sua apatia.

O desejo de transgressão de um ser – ou povo – minoritário, individualista em relação ao normal-comunitário traz qualquer coisa de anárquico e revolucionário, em oposição ao conservadorismo tanto político³ como sexual⁴. Aí reside o poder deste devir, uma reconfiguração da mitologia como forma de ruptura. Como o quadro de Goya nos diz, o sono (ou o sonho, pois em espanhol a palavra é a mesma) da razão produz monstros: seja este *sueño* o momento da perda de vigília e de lapso do pensamento racional, mas também o imaginário, talvez o maior e mais secreto anseio escondido em nossa racionalidade: transformarmo-nos em super-humanos por meio daquilo que é mais animal em nós. Sairmos da normalidade – ou normatização. Conforme Deleuze,

As matilhas, as multiplicidades não param, portanto, de se transformar umas nas outras, de passar umas pelas outras. Os lobisomens, uma vez mortos, transformam-se em vampiros. Não é de se espantar, a tal ponto o devir e a multiplicidade são uma só e mesma coisa. (DELEUZE & GUATTARI, 1980, p.27).

Hoje em dia, porém, não deixa de ser irônico pensar que a história de vampiros mais conhecida seja um romance de sublimação no qual o personagem vampiro abdica exatamente da sua pulsão animal, do que o torna um devir, para viver seu grande amor, carregado com a mensagem de que morder, só depois do casamento.

³ Victor Hugo, em 1853, chama o czar Nicolau I de “vampiro” em sua denúncia às atrocidades do regime na Rússia e na Sibéria.

⁴ Le Fanu, no romance *Carmilla*, de 1872, aborda ainda que sutilmente temas como o lesbianismo (sugerido entre Carmilla e Laura), o “amour interdit”, o choque da associação entre beleza e perversidade (em Carmilla, levando Laura a um dilema) e o prazer sexual. É neste romance que, pela primeira vez, um vampiro – no caso, uma mulher-vampiro – tem um sinal físico em especial: as presas pontudas, uma metáfora inteligente para o falo?

Referências

ADORNO, T. “Anotações sobre Kafka”, em *Prismas, Crítica cultural e sociedade*. São Paulo. Editora Ática, 1998.

ANDERS, G. *Kafka: Pró e Contra*. Tradução, posfácio e notas Modesto Carone. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

ARCINIEGA, V. D. *Kafka y Felice Bauer: El vampiro y el tribunal*. Disp. em <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=265720>

ARNAO, M. *A distinção entre representação de palavra e representação de coisa na obra freudiana: mudanças teóricas e desdobramentos filosóficos*. *Ágora* (Rio J.) [online]. 2008, vol.11, n.2, pp. 187-201. ISSN 1516-1498.

BATAILLE, G. *Erotism: death and sensuality*. San Francisco : First City Lights, 1986

BENSMAIËA, R. *The Kafka Effect* (Foreword) in DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Kafka: toward a minor literature*. University of Minnesota Press, 1986.

BOGUE, R. *Deleuze on literature*. London : Routledge, 2003.

BROD, M. *Franz Kafka: A Biography*. New York: Da Capo Press, 1995. Disp. http://books.google.pt/books?id=BOkXnR4TACMC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_vpt_buy#v=onepage&q&f=false.

CARONE, M. *Lições de Kafka*. São Paulo : Cia das Letras, 2009.

_____, *O Realismo de Franz Kafka*. *Revista Novos Estudos – CEBRAP*. No. 80 – Mar.2008. Disp. Em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002008000100013&script=sci_arttext.

CONCEIÇÃO, S. Da. *Le Vampire: reflet de l'évolution de la société*. Coletivo XULUX. Disp. em <http://www.xulux.fr/cinema/le-vampire-reflet-de-l'evolution-de-la-societe-1ere-partie>.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Kafka. Por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México, Ediciones Era: 1978.

_____, *Kafka: toward a minor literature*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1986.

_____, *A Thousand Plateaus*. Vol 4. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

ELISSON, D. *Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature: From the Sublime to the Uncanny*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

FREUD, S. *O Estranho*, in *Obras Completas*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1985. Vol. 12.

GUATIMOSIM, B. M. B. *O belo e o sublime*. *Psicanálise & Barroco em Revista* v.6, n.3: 48-59, jul.2008.

KAFKA, F. *A Metamorfose*. Trad. Modesto Carone. 2ª edição. São Paulo : Companhia das Letras, 2003.

_____, *Essencial*. Trad., seleção e comentários de Modesto Carone. São Paulo : Penguin Classics, Companhia das Letras, 2011.

_____, *O Processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____, *O veredicto & Na colônia penal*, trad. de Modesto Carone, 3a. edição, São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____, *Um médico rural: pequenas narrativas*. Trad. Modesto Carone. 4ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____, *Contemplação/O Foguista*. Trad. Modesto Carone, São Paulo : Companhia das Letras, 1999.

_____, *Um Artista da Fome/A Construção*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____; *Carta ao Pai*, Tradução, organização, prefácio, glossário e notas de Marcelo Backes. Coleção L&PM Pocket. Porto Alegre : L&PM, 2004.

_____, *Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo*. Edición de Erich Heller y Jürgen Born. Introducción de Erich Heller. Trad. del alemán de Pablo Sorozábal. Ed. Alianza III, España, Vols. 31, 33 y 36. 792 pp.

LALANDE, A. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. 3ª Edição. Tradução: Fátima Sá Correia. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1999.

LE FANU, S. *Carmilla*. Trad. Gaid Girard. Ilustrações de Isabella Mazzanti. Paris : Editions Soleil, 2014.

LYOTARD, J-F. *O Inumano: considerações sobre o tempo*. 2ª edição. Lisboa : Editorial Estampa, 1997.

MANNONI, P. L. *Que sais-je? La Peur*. Paris : PUF, 1995.

MARIGNY, J. *Le Vampire dans la littérature Anglo-Saxonne*. Paris : tresa d'état, Didier Erudition, 1985.

MARTINS, N. S. *Introdução à estilística*. 4ª edição revista. SP, EdUSP, 2008.

MELTON, J. G. *The Vampire Book: the encyclopaedia of the undead*. 3ªed. Canton : Visible Ink Press, 2011.

NOYARET, N. *Le vampirisme et ses formes dans les lettres et les arts*. Paris : Harmattan, 2009.

POLIDORI, J. *Le Vampyre*. E-book. Project Gutenberg. Disp. Em <http://www.gutenberg.org/files/6087/6087-h/6087-h.htm>. Acesso em 03 mar 2016 14:45.

POWELL, A. *Deleuze and horror film*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2005.

REYNOLDS, W. M. *Shooting Arrows into the Air: Deleuze and Vampires*. Counterpoints, Vol. 158, Science Fiction Curriculum, Cyborg Teachers, & Youth Culture(s) (2004), pp. 109-123. Disp. Em <http://www.jstor.org/stable/42977352>^[1]_[SEP]. Acesso em 03 mar 2016 01:29.

STOKER, B. *Dracula*. Educação comentada. Coleção Clássicos. SP : Zahar, 2015.

THEODOR ROSENTHAL, E. *Introdução à Literatura Alemã*. RJ : Ao Livro Técnico, 1968.

TRAGTENBERG. M. *Franz Kafka - Romancista do Absurdo*. in Revista Alfa, no 1. F.F.L.C. Marília. Marília, 1962.

VAMPIROS. Direção: John Carpenter. Columbia Tristar Pictures. 1998. 1 DVD (108 min.).