

INSCRIÇÕES EM CORPOS NO LIMIAR DO TORNAR-SE: MARCAS DA VERGONHA, IMPUREZA E LIBERTAÇÃO EM *DRÁCULA*

Thiago Silva Sardenberg (UERJ)¹

Resumo: Em *Body Work* (1993), Peter Brooks afirma que marcas sobre um corpo implicam na passagem dele para a escrita, tornando-se um corpo literário. Dentro das narrativas vampirescas, o devir vampiro – um tornar-se liberto de códigos morais e éticos que norteiam o comportamento humano – é usualmente precedido por inscrições nos corpos das vítimas, que podem ser lidas em momentos-chave e são indicativas de um perigoso porvir. Este trabalho objetiva observar o impacto de tais marcas em corpos femininos no romance *Drácula* (1897) de Bram Stoker, que depõem sobre a escrita na carne como reveladora de verdades íntimas para além do olho nu, trazidas à superfície através da figura do vampiro.

Palavras-chave: Vampiros na literatura; Bram Stoker; *Drácula*

Consideremos a ideia do corpo feito significante; da noção de que a partir de inscrições de sinais em um corpo, é possível obter o vislumbre de toda uma trajetória, imbuída de significados múltiplos. Em *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative* (1993), Peter Brooks afirma que, na literatura, tais inscrições – que podem surgir sob a forma de cicatrizes, marcas, tatuagens ou quaisquer sinais característicos individualizantes – são, em si, narrativas, uma vez que “indicam a passagem do corpo para o reino da escrita, da literatura: elas são, de certa maneira, “personagens”, sinais que podem, no momento certo da narrativa, ser lidos.” (p.3, tradução minha). Dentro dessa perspectiva, seria impensável perder de vista ou minimizar o impacto de quaisquer marcas feitas sobre o corpo de um personagem.

Os corpos para os quais voltaremos nosso olhar têm uma fundamental característica em comum: são corpos femininos; corpos de mulheres que, a seu tempo, deveriam desempenhar funções específicas e se portar dentro de um determinado padrão enrijecido de expectativas sociais. Falamos de Mina Murray e Lucy Westenra, personagens do romance seminal da literatura vampiresca, *Drácula* (1897), do autor irlandês Bram Stoker, que se passa inteiramente entre o eixo oriente-ocidente europeu, representados aqui pela caracterização excêntrica das terras da Transilvânia e pela aparente civilidade da Inglaterra.

¹ Graduado em Letras pela UFRJ, Especialista, Mestre e Doutorando em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ. Professor no Colégio Pedro II. Contato: thisardenberg@gmail.com

O romance tem lugar durante a era vitoriana, que no Reino Unido se estendeu desde 1837 até 1901, com a morte da rainha Vitória. O período tornou-se amplamente conhecido pela validação de um código de moralidade puritana, promovido por grupos protestantes que “censuravam virtuosamente a materialidade nos outros” (ABRAMS, 2000, p.739, tradução minha). A ‘materialidade’ a que Abrams se refere é indicativa de quaisquer assuntos que se opunham à vida espiritual e ao divino – ou seja, assuntos, interesses e prazeres mundanos – do corpo.

Tal código teve importância fundamental no estabelecimento de uma conduta social que demonstrava baixa tolerância a tópicos de origem sexual e também uma “intensa preocupação com a inocência feminina – ou, como diriam os críticos, com a ignorância feminina” (id., p.740, tradução minha). O asceticismo vitoriano ditava as formas pelas quais a classe média deveria se comportar publicamente, e a partir dele, valorar não só a si próprios como também – e talvez principalmente – os outros.

A mulher ideal, antes do casamento, deveria resguardar-se de quaisquer ‘impulsos’ que pudessem a desviar do seu caminho natural: o casamento e a família. Ao sair do lar de seus pais – e do controle dos mesmos – ela se submetia ao seu marido, mantendo intacta a estrutura patriarcal. Seu intelecto era reservado estritamente para os mais próximos, e desde que não ameaçasse ou perturbasse o homem a qual estava submetida.

No romance, Mina e Lucy são inicialmente posicionadas em total conformidade a esse ideal vitoriano. Quincey Morris, um dos pretendentes de Lucy, descreve-se como não sendo “bom o suficiente nem para consertar seus pequenos sapatos” (STOKER, 2003, p.66, tradução minha), enquanto, para o professor Van Helsing, Mina é “uma das mulheres de Deus, criada por Suas próprias mãos para mostrar aos homens que existe um paraíso” (id., p.201, tradução minha).

Tais figuras femininas se opõem completamente às mulheres vampiras que habitam o castelo de Drácula, na Transilvânia, para onde Jonathan Harker, noivo de Mina, viaja para fechar um negócio com o Conde, que pretende adquirir imóvel em Londres. Jonathan descreve seu primeiro encontro com as mulheres vampiras como puro “êxtase langoroso”.

A moça se ajoelhou e debruçou-se sobre mim, regozijando-se. Havia uma sensação libidinosa deliberada que era tanto excitante quanto repulsiva, e enquanto curvava seu pescoço ela lambia os lábios como um animal, até que pude ver sob a luz da lua o quão úmidos eram, assim como sua língua vermelha passando sobre seus dentes brancos. Sua cabeça baixava mais e mais enquanto seus lábios deixavam a região de minha boca e queixo e fixavam-se na minha garganta. [...] Fechei meus olhos em um êxtase langoroso e esperei – esperei com meu coração batendo forte (id., p.45-46, tradução minha).

Demonstrando iniciativa sexual e longe da submissão característica da forma como a mulher era retratada em tal época, a personagem vampira é carregada de sexualidade, como podemos perceber através do vocabulário usado na passagem, que faz alusões claras a uma experiência sexual: “ficou de joelhos”, “sensação libidinosa”, “lambia os lábios”, “língua vermelha”, “coração batendo forte”. Em seu popular guia *Married Life and Happiness* (1922), o chefe do departamento de doenças genitais e urinárias do Bronx Hospital explicava que há um tipo de mulher que demanda cautela, pois ela significa

um grande perigo não só para a saúde como também para a própria vida do marido. Refiro-me à mulher hipersexualizada, à esposa cuja sexualidade é excessiva. Para ela, a denominação ‘vampira’ se aplica em seu sentido literal. Assim como a vampira suga o sangue de suas vítimas enquanto dormem (...), a mulher-vampira suga a vida e a vitalidade de seu parceiro – ou vítima (DIJKSTRA, 1986, p. 334, tradução minha)

Uma mulher que se permitia os prazeres e sensações eróticas era uma mulher ameaçadora principalmente pelo fato de que poderia levar a uma quebra de paradigmas considerados imperdoáveis, como o ideal masculino da mulher ideal como ‘virginal’, a submissão completa ao patriarcado e a monogamia.

A mulher encontrava-se, assim, entre dois lugares bem delineados pela sociedade patriarcal: como apontado anteriormente, o da mulher ideal – virgem, virtuosa, submissa – de um lado, ou, do outro lado, a prostituta, abjeta, vampira. Não havia espaço para ambiguidade.

A presença do vampiro justamente borra as fronteiras entre o esperado e o inesperado, entre o aceitável e o repreensível; o tornar-se vampiro traz consigo uma transgressão de papéis sociais rígidos. Por isso, a saída do Conde para Londres – deixando a ‘barbaridade’ e a ‘superstição’ do oriente para caminhar em direção à ‘civilização’ – põe em risco não apenas a vida, mas a própria moral vitoriana.

Ainda que ambas Lucy e Mina fossem representativas do ideal vitoriano, Lucy revela, em confidência à Mina, atitude menos conservadora em relação aos seus próprios desejos. Em determinado ponto da narrativa, a personagem recebe, ao longo do mesmo dia, três propostas de casamento – a de Morris, retratado como um clássico *cowboy* americano; a de Arthur Holmwood, filho de um rico lorde inglês; e a do Dr. Seward, um psiquiatra – e, em dúvida sobre qual deles eleger como seu futuro marido, ela confessa à Mina: “Por que não pode uma mulher casar com três homens, ou quantos ela quiser, e nos poupar dessa dúvida? Mas isso é heresia, e eu não deveria dizer isso” (STOKER, 2003, p.67, tradução minha). Lucy não poderia jamais vivenciar seu desejo secreto – algo que já fazia parte de si – enquanto humana; mas o devir vampira de Lucy traz para fora seus desejos mais profundos.

Em consonância com a ideia de devir deleuziano, “o devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos” (DELEUZE, 1997, p.19). Isso significa que não se pode devir algo que não se é; o tornar-se vampira, aqui, apenas possibilitaria uma outra forma de sentir que já estava presente em Lucy, mas não podia ser de fato vivida.

Havia algo escuro de pé, por atrás do banco onde a figura vestida de branco [Lucy] brilhava, inclinando-se sobre ela. O que era, homem ou animal, eu não pude dizer. [...] Estava angustiada a respeito de Lucy, não apenas por seu bem-estar (...) mas também por sua reputação caso a história viesse à público. (STOKER, 2003, p.101-103, tradução minha).

Ao descrever a cena que testemunhou, o primeiro contato de Lucy com o vampiro, Mina se desespera não apenas pelo fato de que sua amiga poderia estar em perigo real, como também porque alguém poderia ‘mal interpretar’ a cena, causando danos irreversíveis à reputação da amiga. Ao ir em direção deles, afugentando a

criatura, Mina nota que havia pequenas marcas, furos, no pescoço de Lucy, e que, em seu vestido, havia uma gota de sangue. Aqui, a gota de sangue no vestido branco pode ser interpretada como uma alusão à ruptura de um ideal de ‘pureza’, aludindo ao rompimento do hímen da mulher após a primeira penetração sexual; a brancura foi maculada.

As inscrições no corpo de Lucy são prontamente lidas pelo Dr. Van Helsing como evidências de que havia algo sobrenatural por trás de seu estado cada vez mais debilitante. As marcas funcionam, também, como uma espécie de “letra escarlate” hawthorniana, denunciando um caráter naturalmente propenso ao pecado.

A estreita faixa de veludo negro que ela parecia sempre usar em volta de sua garganta [...] foi puxada um pouco para cima, revelando uma marca vermelha em sua garganta. Arthur não percebeu, mas eu notei a respiração contida de Van Helsing, um dos seus modos de trair emoção (id., p.133, tradução minha).

O fato de que Lucy tenta cobrir sua “letra escarlate” estaria de acordo com a percepção vitoriana de que todos – e em especial as mulheres – deveriam esconder quaisquer imperfeições; entretanto, a presença do vampiro não permite que tais imperfeições permaneçam reprimidas indefinidamente sem que venham à tona. Reiteramos o fato de que essa leitura do vampiro o percebe apenas como um catalisador de algo que já existia – adormecido talvez – e não um agente de transformação em algo que nunca se foi. É possível argumentar que, para Stoker, “a mancha da alma precede e torna possível a mancha do corpo: a dor ou a doença são as versões somáticas do pecado” (LE BRETON, 2013, p.83).

As inscrições no corpo de Lucy, entretanto, não apenas relatam a história do que houve com aquele corpo e de seu caráter propenso ao pecado, como, talvez de forma mais significativa, apontam para um perigoso porvir. Assim, uma batalha se inicia no que Lucy começa a receber constantes transfusões de sangue, cada vez mais debilitada após o encontro noturno com a figura obscura.

De acordo com Van Helsing, “o sangue de um homem corajoso é a melhor coisa do mundo quando uma mulher está com problemas” (STOKER, 2003, p.160, tradução minha), o que nos permite traçar um paralelo entre tal processo e o da hemodiálise, que

filtra, limpa o sangue daquilo que o faz impuro. De forma mais ampla e alegórica, é somente através do sangue “forte” de homens “bons e corajosos” que uma mulher, colocada em posição enfraquecida, poderá se salvar. A Lucy adoecida se aproxima mais do ideal de mulher vitoriana do que jamais estivera, gozando de plena saúde. Ela é a perfeita donzela em perigo; nesse estado, os homens farão tudo o que puderem para salvá-la, demonstrando assim seu heroísmo não só a ela como também uns aos outros.

Perto do fim de sua vida humana, no limiar do tornar-se, Lucy começa a demonstrar os primeiros sinais de uma possível intenção de romper com as convenções estabelecidas.

A presença de Arthur, entretanto, pareceu funcionar como um estimulante; ela melhorou um pouco, conseguindo conversar com ele mais claramente do que tinha feito antes de sua chegada. [...] De forma vaga, quase inconsciente, ela abriu seus olhos, que estavam meio vazios e ainda assim fixos, dizendo em voz suave e voluptuosa, como eu nunca tinha ouvido: - ‘Arthur! Meu amor, que bom que você veio! Beije-me (id., p.164, 172, tradução minha).

Pela primeira vez, testemunhamos Lucy sendo chamada de ‘voluptuosa’, uma qualidade que nos remete imediatamente à descrição das vampiras no castelo de Drácula. Um comportamento mais sedutor e um senso de desejo mais explícito se fazem notar. É o início de um bem planejado ataque à moral vitoriana.

Quando Lucy morre, ela retorna como a ‘bela dama’ (tradução minha), uma figura noturna que atrai as crianças para fora de suas casas e as deixa desorientadas, retornando para suas casas com pequenas marcas em seus pescoços. No que ganha poder e fica mais forte, a ‘bela dama’ conseqüentemente torna-se mais perigosa para a ordem social. Quando os homens a confrontam, ela está bem diferente do ideal que tinham de Lucy: na cama, precisando de sua ajuda.

Sua doçura enrijeceu, transformou-se em crueldade impiedosa, e sua pureza, em devassidão. [...] Os olhos de Lucy eram impuros e cheios de fogo infernal, em vez dos olhos gentis que conhecíamos. Naquele momento, o que restava do meu amor transformou-se em ódio e aversão; ela precisava ser morta, e eu faria isso com prazer selvagem (id., p.225, tradução minha).

Uma mulher sexualizada não podia ser amada e sim, abominada. Paralelamente, é ao aceitar seu corpo como erótico que Lucy, não só em sua posição de vampira como também de mulher, é capaz de experienciar a independência de uma figura masculina patriarcal. Ao abraçar o erótico, Lucy deixa de lado a ideia de mulher passiva e virginal construída por uma sociedade dominada por homens. Audrey Lorde afirma que “em contato com o erótico, eu me torno menos suscetível a aceitar a impotência, ou quaisquer outros estados que não são inerentes a mim, como a submissão, o desespero, o auto apagamento, a depressão, a negação” (LORDE, 1997, p.281, tradução minha).

Lucy, a ‘bela dama’, tenta seduzir seu noivo Arthur uma última vez, no que implora que ele “Venha, para que possamos descansar juntos. Venha, meu marido, venha!” (STOKER, 2003, p.226, tradução minha). A sugestão sexual se faz claramente presente no texto original, uma vez que o verbo “to come” (vir), pode também apontar para o gozo sexual; mais que um simples ataque, Lucy está fazendo um convite para que Arthur se renda, como ela, aos prazeres da carne.

Van Helsing intervém, quebrando o encanto da vampira sobre seu antigo pretendente. Na noite seguinte, os homens se reúnem novamente e é Arthur quem põe fim à ‘bela dama’, perfurando-a com sua estaca de madeira com “todo seu vigor” (id., p.230, tradução minha). “Lá, no caixão, repousava não mais a criatura asquerosa que nós havíamos temido e odiado [...], mas a Lucy como a conhecíamos em vida, com sua doçura e pureza inigualáveis” (id., p.231, tradução minha). Não só havia a pureza de Lucy sido restaurada, como também, e talvez de forma mais significativa, sua passividade, sua impossibilidade de transgredir quaisquer convenções. Na morte, Lucy tornou-se o modelo ideal de virtude vitoriano.

A vampira Lucy era, essencialmente, uma mulher empoderada, uma vez que se permitia viver sob o princípio do prazer, isso é, sob a concretização do desejo de gratificação, de seus desejos íntimos que não ousara vivenciar de outra forma. O vampiro não é, assim, aquilo de perigoso que podemos vir a ser; ele é, sim, aquilo de ‘perigoso’ que já existe em nós e não deveria escapar do inconsciente, manifestando-se no mundo físico.

Essa ideia nos remete de forma significativa à teoria psicanalítica de Freud, que afirma que, na verdade, “os demônios são *desejos maus e repreensíveis*, derivados de impulsos instintuais que foram *repudiados e reprimidos* (...) Nós simplesmente eliminamos a projeção dessas entidades mentais para o mundo externo” (FREUD, 1969, p.87, grifo meu). Tal pensamento nos é particularmente caro, pois ratifica a ideia de que o vampiro é perigoso a partir do fato de que ele pode servir como catalisador do ‘mal’ – ou de concepções vigentes do que seria esse ‘mal’ – que há dentro de nós mesmos; ele é uma projeção externa de algo que construímos como indesejado. Assim, em suas transgressões, o vampiro pode, através de contato direto, dilacerar não apenas o tecido epitelial como também o social.

Considerando a teoria de Freud, poderíamos pensar no vampiro como intimamente ligado ao ‘id’ – a parte do nosso aparato psíquico que revela nossos profundos e instintuais impulsos ‘animais’, que normalmente se mantém reprimida. Desprovido de quaisquer amarras que o impediria de viver da forma como deseja, o ‘id’ não vê limites: ele unicamente busca saciar seus desejos. Já o comedimento e o autocontrole esperados da mulher poderiam ser relacionados à ideia do ego, outra parte do aparato psíquico que “representa a parte do id que *foi modificada* pela influência direta do mundo externo [...] O ego representa a razão e o senso comum, enquanto o id contém *as paixões*” (FREUD, 1984, p. 363-364, tradução minha, grifos meus). Na obra de Stoker, reflexos do superego, regido pela influência de “educadores, professores, pessoas consideradas modelos ideais” (FREUD, 1973, p.95-96, tradução minha) poderiam ser observados nos homens que puseram fim à existência de uma mulher vampira perigosa e libidinosa.

A sexualidade feminina, que na obra é fundamentalmente equacionada ao “mal” – uma afronta ao patriarcado – precisa ser erradicada, pois é potencialmente contagiosa. Assim, quando Lucy é exterminada e o olhar do vampiro se volta para Mina, “joia entre os homens” (STOKER, 2003, p.233, tradução minha), entram em choque as forças reprimidas do id, lutando para sair das profundezas e vir à tona, com as do superego, desesperadamente tentando fazer de tal possibilidade algo impossível.

Mina sempre consentiu em colocar as necessidades dos homens ao seu redor à frente das suas. Quando a liga masculina sai em busca de Drácula, ela é proibida de juntar-se ao grupo, uma vez que ela “nos é muito preciosa para arriscar” (id., p.258,

tradução minha); ainda que tal exclusão a deixe profundamente decepcionada, ela entende que “não poderia dizer nada, a não ser aceitar tal zelo cavalheiresco” (id., tradução minha). Jonathan fica agradecido com o fato de que “ela concordou em se conter e deixar que nós, os homens, façamos o trabalho” (id., p.264, tradução minha).

A jovem, entretanto, não é imune à influência de Drácula e percebe que os sonhos estranhos que tem tido podem ser de fato indícios de que o vampiro tem se alimentado de seu sangue, espelhando o que havia acontecido com sua amiga. Para protegê-la de ataques durante a missão dos homens, Van Helsing encosta uma hóstia sagrada na testa de Mina; ao fazê-lo, a mesma grita horrorizada, uma vez que a hóstia havia queimado sua pele, evidenciando que aquele corpo havia entrado em contato com o profano, o maligno.

Desesperada, Mina grita “Impura! Impura!” (id., p.316, tradução minha), algo que nos remete diretamente à Bíblia, de diversas formas. Em Números, Deus indica que “aquele que tocar o cadáver de algum homem, será impuro por sete dias” (19:11), enquanto talvez, de forma mais significativa, Levítico revela que a pessoa que sofrer de doença contagiosa de pele deve gritar, precisamente, “Impuro! Impuro!” (13:45) e que “por todos os dias em que a praga estiver nele, será impuro” (13:46).

Stoker cria, assim, uma analogia clara do vampirismo como uma doença – o corpo do vampiro, morto-vivo, profano, é essencialmente “impuro”; ao trocar fluidos corporais com outra pessoa, a doença – ou praga – se espalha como uma infecção, tornando impuros aqueles que são tocados por ela. Tal doença, assim como a lepra, pode deixar marcas na pele – como foi o caso de Mina, que tem cravado em sua testa o indício de que seu corpo foi profanado. O esforço dos homens em destruir Drácula era agora um esforço conjunto para restaurar a pureza de Mina, subvertendo a ameaça à sua virtude. Erradicar o vampiro não era apenas uma forma acabar com o mal, como também uma forma de que seja restaurada a condição esperada da mulher. Assim, quando Drácula é finalmente extirpado pela liga dos homens – não havia destino outro para um personagem vampiro – a cicatriz de Mina, tal como um milagre, imediatamente desaparece, um atestado de que seu corpo deixou de ser ‘impuro’.

Através de tal leitura, é possível afirmar que o vampiro oitocentista, aqui exemplificado através da obra de Stoker e com olhar voltado para a figura feminina, é dado ao erótico – enquanto um instrumento de obtenção de prazer, sim, mas também

como forma de empoderamento, de propriedade sobre o próprio corpo e sobre seus desejos íntimos, dentro de uma sociedade patriarcal antierótica. De acordo com Lorde, “o corpo erótico tanto anima quanto perturba a ordem social” (1997, p.6, tradução minha); assim, dados os primeiros sinais de que tal corpo feminino estaria de fato suscetível ao erótico – que nesta narrativa se fazem através das marcas das presas do vampiro – ele precisa ser extirpado. Somente assim será reestabelecida a ordem, de forma que a fluidez de lugares e comportamentos possibilitados pelo surgimento do vampiro seja, mais uma vez, veementemente reprimida e devidamente enrijecida.

Referências

ABRAMS, Meyer Howard et al. The Victorian Age. In: _____. *The Northon Anthology of English Literature*, v.2B. New York: W. W. Norton & Company, 2000.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia Sagrada: Velho Testamento e Novo Testamento*. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1990.

BROOKS, Peter. Narrative and the Body. In: _____. *Body Work*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir Imperceptível. In: *Mil Platôs*. V.4. São Paulo: Editora 34, 1997. P.11-113.

DIJKSTRA, Bram. Metamorphoses of the Vampire: Drácula and his Daughters. In: _____. *Idols of Perversity*. Oxford: OUP, 1986. pp. 333-351.

FREUD, Sigmund. *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*. V.2. Harmondsworth: Penguin Freud Library, 1973.

_____. The Ego and the Id. In: _____. *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*. Harmondsworth: Penguin Freud Library, 1984. V.XI. p. 350-407.

_____. Uma Neurose Demoníaca do Século XVII [Introdução]. In: _____. *O Ego e o Id e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p.87-88.

LE BRETON, David. *Antropologia da dor*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013.

LORDE, Audrey. Uses of the Erotic: The Erotic as Power. In: Conboy, Katie; Medina, Nadia (eds). *Writings on the Body*. New York: Columbia University Press, 1997.

STOKER, Bram. *Dracula*. London: Penguin, 2003.