

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

BRUNA PASCOAL CORREA

O VAMPIRISMO FEMININO EM *CARMILLA* E SUAS REVERBERAÇÕES

UBERLÂNDIA
2022

BRUNA PASCOAL CORREA

O VAMPIRISMO FEMININO EM *CARMILLA* E SUAS REVERBERAÇÕES

Dissertação apresentada como requisito parcial para o cumprimento do critério de obtenção do título de Mestre em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidades

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Andrea Rodrigues Benfatti

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C824 Correa, Bruna Pascoal, 1997-
2022 O vampirismo feminino em Carmilla e suas reverberações
[recurso eletrônico] / Bruna Pascoal Correa. - 2022.

Orientador: Flávia Andréa Rodrigues Benfatti.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.101>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Benfatti, Flávia Andréa Rodrigues,
1967-, (Orient.). II. Universidade Federal de
Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III.
Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pplet.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br, copplet@ileel.ufu.br e atendpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	em Estudos Literários				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	31/01/2022	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:30
Matrícula do Discente:	12012TLT007				
Nome do Discente:	Bruna Pascoal Correa				
Título do Trabalho:	O vampirismo feminino em Carmilla e suas reverberações.				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	As opressões patriarcais e a decolonização de gênero, raça e sexualidades na literatura da américa latina				

Às catorze horas do dia trinta e um de janeiro de 2022, reuniu-se por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos(as) Professores(as) Doutores(as): Flávia Andrea Rodrigues Benfatti / ILEEL-UFU, Orientadora (Presidente); Cristiane Navarrete Tolomei / UFMA; Kenia Maria de Almeida Pereira / ILEEL - UFU.

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Prof.^a Dr.^a Flávia Andrea Rodrigues Benfatti, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida eachada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Cristiane Navarrete Tolomei, Usuário Externo**, em 02/02/2022, às 14:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Bruna Pascoal Correa, Usuário Externo**, em 02/02/2022, às 15:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flavia Andrea Rodrigues Benfatti, Professor(a) do Magistério Superior**, em 02/02/2022, às 22:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 02/02/2022, às 22:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3343961** eo código CRC **7BA3C091**.

Dedico esta dissertação a Deus e à minha família: meu pai – Alecy José Correa Junior –,
minha mãe – Iraci Pascoal Bomfim –, minha irmã – Monique Ferraz de Souza – e meu
cunhado – Bruno Inácio de Souza.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Flávia Andrea Rodrigues Benfatti pela orientação no decorrer da pesquisa, contribuindo, assim, não somente para a realização desta dissertação, mas também, para minha formação científica.

À Profa. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre, da UFU/Campus de Uberlândia, e à Profa. Dra. Kenia Maria de Almeida Pereira, da UFU/Campus de Uberlândia, pelos apontamentos meticolosos e pela contribuição ativa quanto a bibliografia e dúvidas outras.

À Capes, pelo apoio oferecido durante os dois anos de desenvolvimento do trabalho.

A todos os que, diretamente ou indiretamente, contribuíram para a efetivação desta pesquisa.

“The act of taking is equally evil. We, from the moment of birth, continue to take. Food, connections, even fellow blood. Living to the utmost. Continuing to slaughter, kill, take. Life is to constantly sin. Life is evil itself. I am aware I am evil... And so are you all. Now, come kill me and, I shall do the same.”

— Ishida Sui, *Tokyo Ghoul:re*

RESUMO

A presente pesquisa tem como foco desvendar a figura da vampira no romance gótico *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu, composta pelas raízes do mito vampírico entrelaçadas à imagem do feminino. A dissertação utiliza a metodologia qualitativa, realizando leituras e análises dos textos teóricos e literários selecionados, para que, assim, o objeto traçado seja teoricamente embasado. A narrativa escolhida tem como antagonista a vampira Carmilla, que nomeia o romance. Assim, para compreender a sua construção enquanto figura metaempírica, realiza-se uma investigação sobre o contexto sociocultural, juntamente às condições de existência das mulheres do século XIX, período da publicação do romance. Além disso, trataremos das contribuições do gótico e do fantástico na narrativa e, conseqüentemente, para a existência da personagem antagonista. Por fim, com o objetivo de analisar brevemente as reverberações do mito vampírico feminino, emergindo a importância da figura não somente no século XIX, o trabalho examina outras figuras vampíricas femininas, mais especificadamente, a personagem Cláudia, representada no romance *Entrevista com o Vampiro* (1976), em contraponto a *Carmilla* (1872). Ao final da pesquisa, foi encontrada como posição da mulher vampira o apagamento e a unilateralidade, sendo considerada muitas das vezes somente como sedutora e ardilosa, não apreendendo as outras diversas nuances dentro da sua constituição, como, por exemplo, a contraditoriedade de símbolos que essa figura insólita carrega em si.

Palavras-chave: Vampirismo. Vampira. Narrativa gótica. Carmilla.

ABSTRACT

The present research focuses on unraveling the figure of the vampire in the gothic novel *Carmilla*, (1872), by Sheridan Le Fanu, composed by the roots of the vampiric myth intertwined with the image of the feminine. The dissertation uses quantitative methodology, performing readings and analysis of selected theoretical and literary texts, so that the traced object can be theoretically grounded. The chosen narrative has as antagonist the vampire Carmilla, who names the novel, and to understand her construction as a meta-empirical figure, an investigation will be carried out on the sociocultural context, together with the conditions of existence of women in the 19th century, period of publication of the novel. In addition, we will deal with the contributions of the Gothic and the fantastic in the narrative and, consequently, for the existence of the antagonist character. Finally, with the objective of briefly analyzing the reverberations of the female vampiric myth, emerging the importance of the figure not only in the 19th century, the work examines other female vampiric figures, more specifically, the character Cláudia, represented in the novel *Interview with the Vampiro* (1976) in counterpoint to *Carmilla* (1872). At the end of the research, erasure and one-sidedness were found to be the position of the vampire woman, often being considered only as seductive and cunning, not apprehending the other various nuances within her constitution, such as, for example, the contradictoriness of symbols that this unusual figure carries within itself.

Keywords: Vampirism. Vampire. Gothic narrative. Carmilla.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. BREVE ANÁLISE SOBRE O FANTÁSTICO EM <i>CARMILLA</i>.....	12
2.1. O gótico.....	19
2.2. O feminino no século XIX.....	28
3. O MITO VAMPÍRICO.....	37
3.1 A vampira.....	60
3.2 Reverberações da figura da vampira.....	74
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	93

1. INTRODUÇÃO

Desde os primórdios da civilização ocidental, o ser humano busca resoluções de questões inerentes à sua natureza. Nessa busca por soluções, a criação de mitologias para justificar eventos ainda sem explicação pela sociedade foi uma abordagem. Também contribuíram para essas explicações diversas instituições de poder, entre elas as organizações religiosas e políticas predominantes em cada período em específico. Esta pesquisa traz como contexto de produção o século XIX, banhado pela Era Vitoriana e pelas reverberações do Iluminismo surgido no século anterior.

Um exemplo de figura mítica que tem como possível interpretação uma forma de justificativa para aspectos incompreensíveis da condição humana é o vampiro. O que viria a ser o vampiro moderno surge no sudeste da Europa do século XVIII (LECOUTEUX, 2005), e é o resultado de um conjunto de fatores: as crenças de inúmeros grupos étnicos da região, o obscurantismo quanto aos processos naturais pós-morte como a decomposição do corpo humano, a inquietação e o apavoramento por conta das possíveis tumulações prematuras, isto é, o sepultamento de pessoas ainda vivas decorrentes de laudos médicos incorretos e, também, a associação de doenças desconhecidas ou incuráveis. Ainda que a palavra “vampiro” tenha como uma de suas origens o vocábulo sérvio *vampir*, a ideia do vampiro moderno somente se estabeleceu como conhecemos hoje a partir da publicação de *Drácula* (1897), por Bram Stoker, obra que tem como uma de suas preceptoras *Carmilla*.

No final do século XVIII e no decorrer do século XIX, ocorreu a fundamentação dos discursos que utilizavam como base a ideia de feminilidade tradicional, reforçando preceitos como o matrimônio obrigatório para as mulheres, a dedicação total à vida doméstica e a ausência de uma educação formal. No entanto, foram estabelecidos, paralelamente, os ideais de liberdade e autonomia do sujeito moderno, embasados pelo Iluminismo, causando, assim, uma ambiguidade de valores na moralidade.

É justamente diante desse cenário que eclode uma figura até então invisibilizada pela própria tradição folclórica: a vampira. Como exposto por Lecouteux (2005), a figura vampírica retrata o desconforto causado pela descontinuidade da ordem até então estabelecida – resultado esse que também contribui para a narrativa fantástica, em que a figura está normalmente incluída. E é nesse contexto que a vampira obtém seu sustentáculo: ao ser condenada a viver como uma criatura tida como a personificação da imoralidade, a mulher transmuta para o outro aspecto do duplo simbólico ligado a ela, ou seja, torna-se a pecadora, a sedutora, a irreverente, o ser que concebe a vida, mas também a toma.

Usufruindo desse imaginário, o escritor irlandês Sheridan Le Fanu (1814-1873), produz o que seria sua *magnum opus*: a novela gótica *Carmilla* (1872). Narrada em primeira pessoa pela protagonista Laura, uma jovem que reside com o pai em um castelo na Estíria, a dama expõe os acontecimentos do período vivido com Carmilla e os incidentes que se sucederam após a aparição da, posteriormente exposta, vampira.

A novela de Sheridan Le Fanu aborda diversos elementos considerados inovadores – ou imorais – para a época de publicação: uma mulher detendo o poder de narração em primeira pessoa e o sujeito transgressor das regras socioculturalmente estabelecidas ser uma mulher vampira – figura insólita tradicionalmente representada como um homem – e o próprio relacionamento homoafetivo sugerido entre Laura e Carmilla.

É de grande relevância ainda considerar o contexto histórico de produção da obra, já que a sociedade do século XIX era imensamente restritiva sobre os comportamentos e as vivências dos corpos femininos, colocando-os em situações de obscuridade e silenciamento. Portanto, uma obra como *Carmilla* (1872) não colabora unicamente para a emersão da figura da vampira, mas também para a própria iluminação da mulher enquanto sujeito vivente e merecedor de liberdade.

Tendo em conta a alteridade feminina presente na novela, esta pesquisa tem como proposta analisar o feminino na obra de Le Fanu, considerando o contexto sociocultural em que foi produzida e o gênero gótico acompanhado da mitologia vampírica.

O objetivo da presente pesquisa foi traçado após averiguar determinado escopo dos trabalhos finalizados sobre a obra em questão, *Carmilla* (1872). De acordo com essa investigação, diversos trabalhos enfocam a análise da sexualidade na novela, como *Carmilla, de Joseph Sheridan Le Fanu: o lesbianismo como campo da memória subterrânea* (2018), de Marília M. M. Maia, Rarielle R. Lima e Sandra M. N. Sousa e *Blood, Sex and Vampirism: Queer Desires in Stoker's Dracula and Le Fanu's Carmilla* (2015), de Lucas K.

Portanto, constatada a lacuna sobre a posição da vampira – mulher e ser monstruoso – nas pesquisas realizadas sobre *Carmilla*, esta dissertação está fundamentada em abordar esse âmbito, de modo a destrinchar, mesmo que minimamente, o fazer da vampira.

Brevemente, *Carmilla* (1872) trata de uma novela contada por Laura, uma jovem isolada de qualquer contato com uma comunidade, fora sua família e criados. Porém isso muda com a chegada de Carmilla, uma donzela misteriosa acolhida pelo pai de Laura. Após diversos eventos estranhos e controversos, a família e Laura, principalmente, descobrem a verdadeira faceta de Carmilla: um ser vampiresco.

O autor da novela, Sheridan Le Fanu, conhecido como “O príncipe invisível” e pai das narrativas de fantasmas vitorianas, nasceu em 28 de agosto de 1814, em Dublin, Irlanda. Também escritor de *Uncle Silas* (1864), foi, entretanto, somente com *Carmilla* (1872) que firmou sua contribuição para o gênero de horror e também, mas não menos relevante, reverberou suas concepções mitológicas da figura vampírica em *Drácula* (1897), de Bram Stoker, “[...] o qual contém diversos ecos deliberadamente originados de *Carmilla*” (NEWMAN, 2014, s/d, tradução nossa)¹.

Sua família era constituída por Thomas Philip Le Fanu, seu pai, que tinha como ocupação a religião, sendo pastor. Sua mãe, Emma Lucretia Dobbin Le Fanu, cuidava dos aspectos domésticos da família. Estudou direito na *Trinity College* entre 1833 e 1839, entretanto, preferiu focar na carreira jornalística e como escritor.

Le Fanu teve quatro filhos, todos com Susanna Bennett, com quem se casou em 1844. Sua esposa “[...] sofria de doenças mentais que devem ter influenciado a representação de neuroses extremas de Le Fanu” (NEWMAN, 2014, s/d, tradução nossa)². Em 1858, Susanna falece e, a partir de então, Le Fanu torna-se recluso. Os anos futuros seriam os mais produtivos na sua carreira de escritor.

Tido como a “[...] maior figura do século XIX do sobrenatural” (MERRIMAN, 2005, s/d, tradução nossa)³, seus escritos contribuíram para a alteração do foco do horror dentro do gótico. Inicialmente, as obras góticas estruturavam o horror partindo do externo, ou seja, o horror como um monstro que literalmente persegue suas vítimas, escondendo-se em cantos escuros para as surpreender e alimentar-se delas quando menos esperam. Essas obras traziam figuras carregadas de elementos negativos quanto ao sobrenatural, sendo perseguidas por estas ao longo das narrativas. Com Le Fanu, o gótico passa a explorar o horror psicológico, com temáticas que envolvem loucura e sentimentos que nublam a mente humana ainda na contemporaneidade.

Conforme Newman expõe

Ele estava entre os primeiros praticantes da história de fantasmas psicológica, na qual a assombração talvez fosse resultado de uma invasão

¹ “[...] which contains several deliberate echoes of *Carmilla* [...]” (NEWMAN, 2014, s/d).

² “[...] suffered from mental disorders that must have influenced Le Fanu's depiction of extreme neuroses” (NEWMAN, 2014, s/d).

³ “[...] major figure of 19thC supernaturalism” (MERRIMAN, 2005, s/d).

sobrenatural no mundo cotidiano, mas que poderia também surgir da mente fragilizada do protagonista. (NEWMAN, 2014, s/d, tradução nossa)⁴

Sheridan escreveu diversos livros como, por exemplo, *The Haunted Baronet* (1870), *The Room in the Dragon Volant* (1872) e *In a Glass Darkly* (1872). O autor faleceu em 7 de fevereiro de 1873 e foi enterrado em Dublin, na Irlanda.

Le Fanu, iluminado pelo luto e pelo insólito, tornou-se um dos representantes da literatura gótica do século XIX, além de dar seu toque ao mito moderno do vampirismo e – obviamente – à própria vampira. E como sua personagem mais conhecida, temos Carmilla, representante de uma das criaturas mais vistas em um dos modos narrativos mais antigos, porém ainda causador de grandes questionamentos: o fantástico.

⁴ “He was among the first practitioners of the psychological ghost story, in which the haunting might be the result of supernatural intrusion into the everyday world but could also arise from the broken psyche of a protagonist” (NEWMAN, 2014, s/d).

2. BREVE ANÁLISE SOBRE O FANTÁSTICO EM *CARMILLA*

A obra *Carmilla* é composta por duas facetas, nas quais a transgressão do real, ou seja, a instabilidade das consideradas verdades absolutas e naturais desempenha importante papel: a vampira, como a quebra do conceito de real, e o fantástico, como forma de questionamento às concepções racionais postas como verdades.

É relevante desvendarmos como a narrativa fantástica se apresenta, para que assim seja possível a realização de uma análise mais ampla sobre em quais componentes do texto ocorrem o efeito fantástico e o nascer do questionamento das verdades compulsórias ensinadas em diferentes contextos socioculturais.

Para explorar o fantástico é necessário expor os componentes históricos do começo do século XVIII que permitiram que esse efeito fosse criado. Com o advento do Iluminismo, o homem passa a dedicar-se à objetividade e à concretude que a ciência, a razão e a lógica proporcionam. Tudo o que não fosse passível de ser explicado por meios empíricos, torna-se descreditado, e assim, portanto, a religião e as superstições são colocadas, pelo menos aparentemente, à margem.

Nos grandes centros urbanos, onde o cotidiano coletivo estabelecido pelas pessoas vindas do meio rural buscando melhores condições de vida era confrontado com o luxo e a exorbitância da burguesia e da realeza, o Iluminismo e seus ideais racionais se tornaram o núcleo dessa imensa máquina. É, porém, relevante questionar se o mesmo grau de efeito dessa racionalidade ocorria fora desses grandes centros, nas pequenas vilas, por exemplo, nas quais a última palavra descansava nas mãos dos clérigos ou de homens ditos letrados nas lendas e folclores regionais.

É visto que a credibilização dos aspectos tidos como mágicos e inventivos pela Idade das Luzes acarretou a racionalização de verdades intituladas metaempíricas⁵ tornando o sobrenatural em algo

[...] inofensivo, o que permitia “brincar literariamente com isso. A excitação emocional produzida pelo desconhecido não desapareceu, deslocando-se em vez disso para o mundo da ficção: precisando de um meio de expressão que não entrasse em conflito com a razão, encontrou-o na literatura. (ROAS, 2014, p. 48)

⁵ Termo cunhado por Filipe Furtado (1980; 2018) significando elementos escapam as normas da realidade de uma determinada comunidade.

No entanto, é somente com a intervenção dos escritores românticos que indagações “[...] sobre os aspectos da realidade e do eu que a razão não conseguia explicar, essa face obscura da realidade (e da mente humana) que havia manifestado no Século das Luzes” (ROAS, 2014, p. 49) começam a destacar-se em meio ao mar de dúvidas do período.

Com isso, sem ignorar o surgimento dos ideais iluministas, os românticos postulam ser possível captar a realidade utilizando outros métodos além da razão (ROAS, 2014). A visão mecanicista proposta pelos iluministas, composta por lógicas rígidas e que ignoravam grande parte da existência humana, foi grandemente criticada pelos românticos, pois, “Afinal, o universo não era uma máquina, e sim algo mais misterioso e menos racional, como devia ser também a alma humana” (ROAS, 2014, p. 49). Reduzir o universo e a existência humana a fórmulas era cômodo, mas pouco condizente com a vivência cotidiana do homem, apontavam os românticos.

Tendo em vista o contexto sociocultural em *Carmilla*, é possível retornar para o findar do século XVIII e o início do XIX e notar a presença de dois aspectos fundamentais para a concretização do efeito fantástico. O primeiro sendo os elementos metaempíricos, como é nomeado

[...] para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades. (FURTADO, 1980, p. 20)

O metaempírico pode ser entendido, primeiramente, portanto, como tudo que foge à lógica determinada pelo conceito de realidade estabelecida por cada sociedade. Elementos que não têm possibilidade de comprovação, e que dependem altamente de aspectos não concretos, são classificados dentro dessa terminologia proposta pelo autor.

Outros elementos associados ao metaempírico são a inquietude e a infamiliaridade – conectados ao efeito fantástico –, sendo ambos os conceitos descritos por Sigmund Freud. A inquietude e a infamiliaridade passam a ser vistas advindas de uma fonte externa, estruturadas na figura do monstro ou fantasma, durante o fantástico até o início do século XIX (COALLA, 1994 *apud* VOLOBUEF, 2015). Sendo assim, o que causa incômodo até o final do século XVIII frequentemente mostra-se como sendo uma entidade outra para as personagens das narrativas fantásticas, algo que as persegue e as atormenta no decorrer de toda a narrativa.

Entretanto, ao longo do século XIX, há uma alteração no causador do sentimento de inquietude e de infamiliaridade no interior das narrativas fantásticas. O agente é transmutado

para aspectos internos das personagens. Elementos psicológicos como a loucura, as alucinações e os pesadelos passam a ser comuns nessas narrativas, para que, derivados deles, ocorra a infamiliaridade pressuposta no fantástico (COALLA, 1994 *apud* VOLOBUEF, 2015). Composto pela racionalização trazida pelo iluminismo, mas ainda tendo como pilar a religiosidade católico-cristã, o ambiente instável da Era Vitoriana montou o que seria uma fornalha para a psique humana, a qual, sem ter um ponto estável, transmuta-se em peças muitas vezes incoerentes entre si, acarretando a instabilidade mental do indivíduo quanto aos seus valores, suas crenças e moralidades.

Em *Carmilla* (1872), a vampira da narrativa questiona diversas vezes sua própria natureza, duvida das concepções impostas e de si própria. Quando as personagens começam a dialogar sobre seus medos perante a doença desconhecida que se espalha, o pai de Laura coloca-se como fiel católico e afirma que “Ele é nosso fiel criador; Ele nos criou a todos, e de todos nós haverá de cuidar” (LE FANU, 2010, p. 76). Perante essa colocação, Carmilla põe-se dizendo que “[...] esta praga que assola a região é natural” (LE FANU, 2010, p. 76).

Carmilla se entende como sendo parte integrante da ordem natural do mundo. Afinal, se tudo que existe é advindo de Deus e da Natureza, ela, independentemente de vampira ou não, também é parte desse ciclo estabelecido como normal e natural. Questionamentos como esses podem ser ligados aos apontamentos feitos pelos românticos, sobre como interpretar o mundo partindo de outras óticas.

É relevante ainda tratar do conceito de infamiliaridade, pois ele, junto ao elemento metaempírico, torna possível o efeito fantástico. Antes de iniciar, é necessário considerar as diversas traduções do termo proposto pelo estudo de Sigmund Freud (1919), nas quais “estranho”, “inquietante” e “infamiliar” foram colocadas como transposições possíveis para a palavra em alemão: *unheimlich*. Como descrição do que seria o *unheimlich*, temos: “[...] o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331). O sentimento de inquietação, infamiliaridade, seria derivado de algo que, em um contexto considerado normal para uma determinada sociedade, não é interpretado como desconfortante, porém, quando colocado em uma ambientação outra, torna-se inquietante.

O *unheimlich* é o que transpassa o conceito de realidade de um grupo socioculturalmente constituído e provoca a infamiliaridade naquilo que era originalmente familiar, confortável, estável e conhecido. Essa provocação leva consigo diversas consequências, mas as dúvidas sobre o que se vê e sente são as mais proeminentes. O

infamiliar retira do indivíduo a certeza e a estabilidade que tanto almeja e que tentou alcançar com os mais variados aspectos, como o próprio Iluminismo e a instituição religiosa.

Em *Carmilla*, a confirmação final da existência de vampiros retira das personagens a estabilidade racional que tinham, como é possível interpretar ao fim do romance:

Talvez o leitor suponha que escrevo com serenidade. Longe disso; não consigo pensar nesses fatos sem experimentar consternação. Nada, exceto a sua vontade, leitor, enfaticamente reiterada, poderia me levar à presente tarefa, que abalou meus nervos durante meses e fez ressurgir a sombra de um pavor indizível, o qual, anos após meu resgate, continuou a atormentar meus dias e minhas noites e tornou a minha solidão insuportável, terrível. (LE FANU, 2010, p. 142)

O fantástico “[...] depende sempre do que consideramos real, e o real deriva diretamente daquilo que conhecemos” (ROAS, 2014, p. 111), tornando assim o efeito de infamiliaridade ligado diretamente ao contexto sociocultural de produção da narrativa e do leitor. Se determinada figura insólita for considerada parte real do mundo para uma cultura, esta não passa pelo sentimento de inquietação e, portanto, o efeito fantástico não ocorrerá.

É imprescindível que a inverossimilhança seja anulada da narrativa fantástica, conforme pontua Furtado (2018). Este autor também expõe como é essencial a presença da “[...] plausibilidade quanto possível e procedendo de modo similar para com o mundo ilusoriamente real em que essa manifestação parece ter lugar” (FURTADO, 2018, p. 49). Quanto maior a verossimilhança representada no texto, maior será o efeito de quebra do conceito de realidade quando o elemento metaempírico for estabelecido e transpassado para a narrativa.

Alguns detalhes colocados ao longo de *Carmilla* contribuem para o realismo exigido pelo fantástico. Alguns deles seriam: a localização explícita da moradia da família de Laura, na Estíria, um estado da Áustria; a data do quadro de Mircalla de 1698 e a utilização de um relato de suposto vampirismo do início do século XVIII, de um povoado na Liebada, na Morávia (LECOUTEUX, 2005). Esses elementos aproximam o leitor da narrativa, tornando-a verossímil, por ser um local real, uma data de um tempo passado e um relato que de fato foi documentado.

Essa veracidade fundamental para o texto fantástico pode ser alcançada de diversas maneiras, sendo uma delas a presença de documentos fictícios, como aponta Furtado (2018). Ao final do romance, a existência de um relatório da Comissão Imperial sobre o incidente

com a vampira Carmilla proporciona à narrativa uma carga bastante concreta de credibilidade, corroborando para a autenticidade na narrativa.

Conforme a narradora e protagonista Laura informa, seu

[...] pai possui uma cópia do relatório da Comissão Imperial, com a assinatura de todos os que presenciaram os ritos, atestando a veracidade dos depoimentos. Com base nesse documento oficial, eu procedo ao relato, resumido, da cena final – aterrorizante. (LE FANU, 2010, p. 141)

Nesse trecho há diversas marcas que tentam atestar a credibilidade dos eventos narrados, com o único objetivo de afirmar ao leitor a realidade empírica desses. Não bastando somente o relatório da Comissão Imperial, há ainda a assinatura de indivíduos que teriam visto os ocorridos e a palavra de ordem comprobatória da própria narradora perante os incidentes, que teria, em primeira mão, experienciado os terrores das artimanhas da vampira Carmilla.

Além disso, ao longo do romance, há a presença de outra figura socialmente atestada de credibilidade moral, o médico, sendo até mesmo esse o nome do capítulo no qual ele é o foco. Suas falas apontam indiretamente para a suspeita de algum vampiro estar se utilizando de Laura para se alimentar, e é a partir disso que o pai de Laura, já que a própria não tem consciência de nada nesse momento, começará a questionar-se sobre a procedência dos mal-estares da filha.

A carga de credibilidade do médico é tamanha que o pai de Laura, normalmente cético, expressa espanto ao constatar a presença de uma marca na garganta da filha e, conseqüentemente, ligá-la ao possível vampirismo constatado pelo médico.

— Deus me ajude! É isso! – exclamou meu pai, empalidecendo.
— O senhor pode ver agora, com os seus próprios olhos – disse o médico, expressando um triunfo sombrio (LE FANU, 2010, p. 104).

Destacada a importância da veracidade no fantástico, é necessário pensar sobre os elementos metaempíricos presentes nessas narrativas. Um deles, sempre em grande voga desde o século XVIII, é o “sósia” ou “duplo”, descrito como sendo

[...] o surgimento de pessoas que, pela aparência igual, devem ser consideradas idênticas, a intensificação desse vínculo pela passagem imediata de processos psíquicos de uma para a outra pessoa – o que chamaríamos de telepatia –, de modo que uma possui também o saber, os sentimentos e as vivências da outra; identificação com uma outra pessoa, de

modo a equivocar-se quanto ao próprio Eu ou colocar um outro Eu no lugar dele, ou seja, duplicação, divisão e permutação do Eu – e, enfim, o constante retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços faciais, caracteres, vicissitudes, atos criminosos, e até de nomes, por várias gerações sucessivas (FREUD, 2010, p. 351).

O sósia pode mostrar-se das mais diversas formas, como, por exemplo,

[...] um duplo corpóreo, que acabava desembocando na mais distante comédia de erros; ou de uma imagem idêntica desprendida do Eu e tornada independente (sombra, reflexo, retrato) [...] (RANK, 2013, s/p).

O duplo é utilizado no fantástico, assim como outras figuras, enquanto elemento de transgressão do real. Esse transpasse metaempírico pela realidade é o fator que acarreta a inquietação, causando por fim o efeito fantástico. Conforme escreve Roas (2014, p. 42), essa transgressão “[...] só pode ser produzida em narrativas ambientadas em nosso mundo, narrativas em que os narradores se esforçam por criar um espaço semelhante ao do leitor [...]”. Ou seja, a verossimilhança é essencial à obra fantástica para que, posteriormente, seja quebrada pelo elemento metaempírico.

Essa duplicidade pode ser notada em “Carmilla” por diversas perspectivas. Partindo do espelhamento entre Laura e Carmilla, enquanto uma é o padrão esperado de uma mulher vitoriana, a outra é a personificação da heresia e barbárie – até mesmo na preposição cristã da qual o mal vem camuflado em belas aparências.

Há ainda a duplicidade exercida somente por Carmilla, por ser uma vampira e uma mulher. Um exemplo disso é a preferência da personagem por alimentar-se de jovens enquanto vampira, mas, ao mesmo tempo, ser uma mulher com a capacidade biológica de trazer uma nova vida ao mundo, causando assim uma contraditoriedade dentro de sua constituição. Conforme Chevalier (2020, p. 412) assegura sobre o duplo no *Dicionário de Símbolos*: “Por vezes, a duplicação apenas reforça, redobra o sentido de um dos polos do símbolo.”, sendo o que ocorre com Carmilla o reforço de ambos os polos da circularidade da vampira.

Outro elemento insólito de quebra da realidade muito utilizado é o vampiro. Para que esse elemento tenha esse papel de transposição, é necessário que seja

[...] entendido como exceção, do contrário se converteria em algo normal, cotidiano, e não seria tomado como uma ameaça (não estou falando aqui, evidentemente, da ameaça física que o vampiro representa para suas

vítimas), como uma transgressão das leis que organizam a realidade. (ROAS, 2014, p. 42-43)

Em casos de enredos nos quais a figura do vampiro é naturalizada, o efeito do fantástico não ocorre por falta do fator infamiliar, de inquietação. É primordial que a figura insólita torne o tido como estável em instável, que crie a dúvida e transforme em visível a falsa sensação de conhecimento total sobre a realidade humana.

Roas (2014, p. 54) garante que “A narrativa fantástica está ambientada, então, em uma realidade cotidiana que ela constrói com técnicas realistas e ao mesmo tempo destrói, inserindo nela outra realidade, incompreensível, para a primeira”. Essa quebra ocorre tanto em aspectos temáticos quanto em aspectos linguísticos, pois o fantástico vem propor seu foco em temas insólitos, de cunho tido imaginativo pela Idade das Luzes, e ao tratar dessa temática, a própria língua é subvertida por tentar descrever conteúdos que são maiores que qualquer colocação possível de ser postulada (ROAS, 2014). Como seria capaz de esmiuçar o terror sentido diante do encontro com um vampiro, sendo que nunca mesmo o viu? Essa incapacidade de completude transpõe, assim, até mesmo a linguagem utilizada na narração.

Laura descreve essa barreira linguística quando expressa “[...] a sombra de um pavor indizível [...]” (LE FANU, 2010, p. 142), quando tenta expor sobre os acontecimentos relacionados a Carmilla e sua execução. É interessante que a última fala de Laura no romance é: “[...] até hoje a imagem de Carmilla volta à minha lembrança, alternando ambiguidades: às vezes, é a menina alegre, lânguida, bela; outras vezes, é o demônio contorcido que vi nas ruínas da igreja [...]” (LE FANU, 2010, p. 146). Mesmo tendo o conhecimento de qual criatura Carmilla era e o que fazia, Laura continua acreditando na não totalidade do mal na outra jovem.

A percepção de Laura quanto a Carmilla é a concretude da ambiguidade que ronda a figura da vampira, o efeito do fantástico e os sentimentos dessa para com a antagonista. A dubiedade e a névoa – que hora ou outra cegam a protagonista – são a transposição do metaempírico da realidade citada anteriormente como objeto de desejo pelas narrativas dentro desse âmbito.

Muitos dos aspectos citados nesse subcapítulo estão interligados à estética gótica, também já referida no decorrer do texto. Compartilhando o mesmo espaço-tempo de origem, o fantástico e o gótico continuam presentes na contemporaneidade, adequando-se às questões das comunidades as quais fazem parte. À vista disso, pontuamos a relevância do

efeito fantástico no transcorrer desse texto e, para prosseguirmos com o trabalho, o gótico deterá o foco sobre sua formação dentro da obra *Carmilla*.

2.1. O GÓTICO

A obra desta pesquisa, *Carmilla*, reside no que Botting (1996) chama de gênero gótico. O autor define, logo ao início, que o gótico é “[...] uma escrita de excesso”. (BOTTING, 1996, p. 1, tradução nossa)⁶. Banhado pela racionalidade e moralidade advinda do ideal iluminista do século anterior e florescido entre as sombras individualistas do romantismo, o chamado aqui gênero gótico vigora fortemente também com o vitorianismo do século posterior a seu aparecimento – século XIX –, com sua dualidade e decadência (BOTTING, 1996). O gênero transmuta-se no decorrer do século XX, porém, mantendo suas raízes em dar luz – ou obscurecer ainda mais – o oculto.

Punter (2004) propõe a esquematização do gótico como uma estrutura contrária ao clássico, sendo assim, enquanto o clássico é ordenado, simples, puro, regrado e com limites bem estabelecidos, o gótico seria o caos, enfeitado, complicado, excessivo, exagerado e resultado da selvageria e incivilidade.

Ao ter como temática tópicos normalmente banidos pelas sociedades nas quais foram produzidos, os escritos góticos são vistos como ameaças aos valores morais estabelecidos por essas comunidades e suas instituições de poder.

Como representação e exemplificação desse prenúncio intimidante, os elementos repudiados são “[...] associados com o sobrenatural e as forças naturais, excessos imaginativos e delusões, o mal religioso e humano, transgressões sociais, desintegração mental e corrupção espiritual” (BOTTING, 1996, p. 1, tradução nossa).⁷ Sendo assim, o gótico é predominantemente composto por aspectos metaempíricos tidos como negativos.

Esse resultado apresentado no gótico é originado de um mundo instável, com instituições, se não ruídas, em processos de significativa transformação. Essas alterações e fragilidades são apresentadas e representadas nas obras góticas de diversos modos, conforme seu período de produção. Durante o século XVIII, “[...] narrativas tortuosas e fragmentadas relacionando incidentes misteriosos, imagens horríveis e ameaça à vida [...]” (BOTTING,

⁶ “[...] a writing of excess” (BOTTING, 1996, p. 1).

⁷ “[...] associated with supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption.”. (BOTTING, 1996, p. 1)

1996, p. 1, tradução nossa)⁸ são constantes juntamente às figuras de “espectros, monstros, demônios, cadáveres, esqueletos, aristocratas do mal, monges e freiras, heroínas desmaiadas e bandidos [...]” (BOTTING, 1996, p. 1, tradução nossa),⁹ compondo uma ambientação inabitada e arisca.

Já durante o século XIX, o número de figuras metaempíricas possíveis é ampliado com a adição de “[...] cientistas, pais, maridos, loucos, criminosos e o monstruoso duplo significando a duplicidade e natureza má” (BOTTING, 1996, p. 2, tradução nossa),¹⁰ habitando agora, cada vez mais, os centros urbanos com aspectos do gótico em suas composições.

Em *Carmilla*, publicado pela primeira vez em 1872, há a seguinte descrição dos arredores do castelo habitado pela família de Laura:

A propriedade fica na encosta de uma colina, numa floresta. A estrada, velha e estreita, passa diante da ponte levadiça, que nunca se vê erguida, e do fosse, cheio de percas e cisnes, e flotilhas de lírios brancos boiando na superfície. Acima de tudo isso o *schloss* exhibe a sua fachada de muitas janelas, as torres e a capela gótica. A floresta se abre numa clareira irregular e pitoresca diante dos portões, e, à direita, uma elevada ponte gótica lança a estrada por cima de um córrego que serpenteia pelas sombras do bosque (LE FANU, 2010, p. 39).

Mesmo sendo uma obra do final do século XIX, Le Fanu ainda utiliza elementos típicos de escritos do século anterior, como o castelo isolado, a ponte levadiça, a floresta que, ao mesmo tempo podendo ser entendida como uma protetora das raízes idealísticas dos indivíduos que ali residem, representa também uma barreira em que os próprios sujeitos encontram dificuldade em transpor e, não menos importante, a capela gótica como o símbolo mais esdrachado do gênero.

Botting (1996) aponta que o castelo era a principal ambientação durante o início do gótico, sendo comumente conectado à barbaridade, à superstição e ao medo que rondavam a Idade Média. Portanto, ao utilizar dessa construção em uma obra do final do século XIX, além de emergir um sentimento nostálgico pela época de aventuras metaempíricas incertas, como apontado pelo autor, também contribui para a retomada de determinados valores consoantes com os do período da obra.

⁸ “[...] fragmented narratives relating mysterious incidents, horrible images and life-threatening [...]”. (BOTTING, 1996, p. 1)

⁹ “Spectres, monsters, demons, corpses, skeletons, evil aristocrats, monks and nuns, fainting heroines and bandits [...]”. (BOTTING, 1996, p. 1)

¹⁰ “[...] scientists, fathers, husbands, madmen, criminals and the monstrous double signifying duplicity and evil nature”. (BOTTING, 1996, p. 2)

Além disso, Le Fanu aponta para uma figura clássica nas produções góticas, a vampírica, porém, de modo a implementar aspectos do século XIX. A dubiedade e a circularidade simbólica que aprofundaremos mais adiante na pesquisa, sustentada pela vampira Carmilla, é própria de seu contexto de produção. Somado a isso, a loucura imposta a Laura e as dúvidas enevoadas sobre o que é o mal e o que é o bem também são típicas do período da obra, no qual questionamentos sobre certezas fixadas pela sociedade são colocadas em foco.

É interessante apontar como “a mulher tende a assumir o papel tanto de heroína quanto de monstro, provocando ansiedade sobre a instabilidade identitária e quebrando os papéis de gênero” (PUNTER, 2004, p. 27), ou seja, no decorrer de *Carmilla* é possível encontrarmos a ambiguidade pressuposta sobre a mulher em suas personagens femininas, Laura representando a pureza, inocência, instabilidade mental e passividade, enquanto Carmilla atua como a quebra dos limites a mulher.¹¹

Como dito anteriormente por Botting (1996), as produções góticas são calcadas no excesso imaginativo e emocional, tamanha exorbitância que transpassa os limites da razão. Essa quebra das barreiras racionais é normalmente posta como advinda da “paixão, do excitação e da sensação de transgressão de propriedades sociais e leis morais” (BOTTING, 1996, p. 2, tradução nossa)¹². Devido a esse embate com as normas socioculturais, as produções góticas foram desencorajadas e tidas como uma forma de “[...] promover o vício e a violência, dando liberdade para ambições egoístas e desejos sexuais além das prescrições da lei ou do dever familiar” (BOTTING, 1996, p. 3, tradução nossa)¹³.

O temor dos questionamentos e a iluminação de determinados temas propostos pelo gótico é resultante da transgressão das normas morais constituídas pela sociedade do período. A ambivalência produzida nas obras sobre a definição de bem e mal, dentre outras contraposições, tornou-se uma fonte de prazer, conforme descreve Botting (1996), e os críticos apontavam tal feito como um catalisador de comportamentos depravados e corruptos. Acompanhando essa suposta preocupação com os leitores, a crítica ressaltava que, com o aumento do ato de leitura por parte das mulheres, as obras góticas eram uma influência que ocasionaria perturbações domésticas e distúrbios sob a propriedade sexual dos homens.

¹¹ The women tend to assume the roles of both heroine and monster (q.v.), and provoke anxieties about the instability of identity and the breakdown of gender roles” (PUNTER, 2004, p. 27).

¹² “Passion, excitement and sensation transgress social proprieties and moral laws.”. (BOTTING, 1996, p. 2).

¹³ “[...] to promote vice and violence, giving free reign to selfish ambitions and sexual desires beyond the prescriptions of law or familial duty” (BOTTING, 1996, p. 3).

No decorrer do romance, há diversos eventos e personagens que podem ser correlacionados a essa inquietação da crítica. Laura era educada por uma “preceptora de estudos avançados” chamada Mademoiselle De Lafontaine. Pouquíssimo comum eram as mulheres com estudos formais, mais ainda as que passavam tais conhecimentos a outras mulheres. Ainda sobre De Lafontaine, Laura narra que a dama era filha de um “[...] supostamente psicólogo, metafísico e algo místico [...]” (LE FANU, 2010, p. 48). O tom jocoso recai não somente sobre o pai da professora, mas também sobre De Lafontaine, sendo a própria aluna aparentemente descrente de seus conhecimentos formais. Além disso, ao conectar o pai de De Lafontaine com “algo místico” impregna a personagem com a incredibilidade estruturada pela racionalidade nascida e moldada desde o Iluminismo.

Com mais destaque na narrativa, há a vampira Carmilla, apresentando ao leitor os mais variados comportamentos que uma dama do século XIX não deveria realizar. Além dos galanteios direcionados a Laura, Carmilla é também a causadora de diversas mortes, instabilidades e questionamentos morais no decorrer do enredo. E, claro, a personificação da transgressão enquanto vampira, que será destrinchada posteriormente.

Essas transgressões ofereciam às mulheres um “[...] acesso para mundos outros que o da esfera doméstica e familiar que constituía a vida real e as maneiras da maioria das mulheres de classe média” (BOTTING, 1996, p. 38, tradução nossa)¹⁴. Nos livros, as heroínas vivem grandes perigos, porém com liberdades que jamais alcançariam na realidade, conforme mostra Botting (1996). É possível avaliar tais ações como um processo catártico por parte da população feminina de classe média do século XIX e, conseqüentemente, também uma forma inicial de resistência – ou pelo menos de questionamento individual – sobre a posição da mulher na sociedade.

Botting (1996) expõe que o gótico enquanto transgressão, por si só resulta não somente na ameaça da perda da sanidade, honra, propriedade e padrões sociais, mas também em toda forma de estabilidade e regularização presentes na sociedade. Carmilla, em determinado ponto da narrativa, questiona, por exemplo, o motivo de a praga que assola a região ser considerada ruim ou não natural, partindo do pressuposto de que toda existência é uma criação divina. Dúvidas como essa são a consequência da instabilidade e da fragilidade apontadas anteriormente por Botting (1996) e refletem uma transgressão por parte de Carmilla diante desse questionamento.

¹⁴ “[...] access to worlds other than the domestic and family spheres that constituted the real life and manners of the majority of middle-class women”. (BOTTING, 1996, p. 38)

Entretanto, questionamentos fomentados nas obras góticas através da transgressão servem, por diversas vezes, como fortificação das normas morais que apontam falhas e debilidades. Botting (1996) expõe que as obras góticas “[...] alertam sobre perigos das transgressões sociais e morais através da apresentação desses perigos nas suas formas mais escuras e ameaçadoras” (BOTTING, 1996, p. 5, tradução nossa)¹⁵. Por meio dessas contradições e dubiedades, o gótico demonstra ao público leitor as consequências perversas de ações imorais e a espécie de sociedade que viveríamos se não cumpríssemos com nossos preceitos socioculturalmente estabelecidos.

Em *Carmilla*, durante a conclusão do romance, quando Laura relata sobre o período em que viveu com a vampira, ela expõe que mesmo após a descoberta da natureza de Carmilla, ainda se lembrava da companheira como uma “[...] menina alegre, lânguida, bela [...]” (LE FANU, 2010, p. 146). Essa nostalgia é a marca da dúvida em Laura, o questionamento que pairava na mente da protagonista sobre a maldade apregoada sobre a vampira. É possível dizer que esse desconhecimento sobre o que é o mal e o bem é justamente o que a crítica, aparentemente, temia.

Além disso, Laura aponta como os eventos com a vampira lhe abalaram os nervos durante meses e que, ao escrever sobre eles, sentia a “[...] sombra de um pavor indizível [...]” (LE FANU, 2010, p. 142), e como continuou sendo atormentada mesmo anos após o término de tudo. Essas são as consequências de experienciar algo que transgride a realidade. Esse é o alerta para a sociedade: se não desejam permanecer em eterno terror, não quebrem os limites impostos pela comunidade.

Entretanto, ao mesmo tempo em que utiliza dessa estratégia reversa, o gótico ainda demonstra a fragilidade dessas mesmas fronteiras sociais e como são sujeitas aos mais diversos pequenos tormentos. Por esse motivo, Botting (1996, p. 5, tradução nossa)¹⁶ assevera que “[...] a transgressão é importante não somente como uma investigação sobre as regras e valores recebidos, mas na identificação, reconstituição ou transformação dos limites”. Laura, ao continuar hesitando sobre a maldade em *Carmilla* ou sobre a concretude da morte da vampira, demonstra como não consegue identificar-se mais com essas regras e valores sociais. Torna-se à margem e tendo que habitar uma “[...] solidão insuportável, terrível” (LE FANU, 2010, p. 142) por não compreender o real como os outros indivíduos que a cercam.

¹⁵ “[...] warning of dangers of social and moral transgression by presenting them in their darkest and most threatening form”. (BOTTING, 1996, p. 5)

¹⁶ “[...] transgression is importante not only as an interrogation of received rules and values, but in the identification, reconstitution or transformation of limits”. (BOTTING, 1996, p. 5)

Botting (1996) aponta que as ambivalências típicas dos escritos góticos são um reflexo dos movimentos dominantes dos períodos em que vingaram. Ao tentarem ocultar o mal e as ameaças, esses movimentos em voga construíram a situação propícia para o surgimento do gênero que beberia precisamente do que tanto temiam. Ao marginalizarem as paixões e emoções excessivas, afirmaram, inconscientemente, o quão influentes, relevantes e poderosas são essas capacidades humanas para a estruturação dos regulamentos socioculturais de uma sociedade.

É indispensável, porém, esclarecer o local em que o gótico habita. Por tratar de temáticas rechaçadas, ocultas e inferiorizadas, muitas vezes o gênero é tido unicamente como a face negativa da esfera. Entretanto, o gótico não reina na escuridão unificada, justamente pela dependência da obscuridade da luz. Botting (1996, p. 6) expõe então que as “[...] relações entre real e fantástico, sagrado e profano, sobrenatural e natural, passado e presente, civilizado e bárbaro, racional e fantasioso continuam cruciais para a dinâmica do gótico de limite e transgressão”. Por utilizar do entremeio para se fortalecer, o gênero estrutura seus questionamentos nos extremos que não lhe apeteçam.

Em *Carmilla*, é possível compreender tal processo nas próprias figuras centrais: a protagonista e a faceta positiva, Laura, e a antagonista e a faceta negativa, Carmilla. E mesmo realizando essa distinção, as duas detêm características e ações que podem não caber inteiramente dentro de seus papéis, reforçando ainda mais a ambivalência enraizada do gótico.

Todas essas incertezas e instabilidades tinham muita ligação com o contexto sociopolítico do século XIX. Com grandes mudanças e reestruturações na hierarquia e filosofias predominantes, principalmente com o eclodir da Revolução Francesa (1789-1799), os temores sobre como seria o futuro eram mais latentes do que nunca, especialmente na Europa.

O gótico torna-se, então, uma forma de expurgar ansiedades e medos, transmutando os monstros presentes nas narrativas em sinais externos das condições mentais das personagens (BOTTING, 1996). Botting¹⁷ afirma que o

Gótico torna-se parte de um mundo internalizado de culpa, ansiedade, desespero, um mundo de transgressão individual interrogando as fronteiras incertas da liberdade imaginativa e conhecimento humano (BOTTING, 1996, p. 7, tradução nossa).

¹⁷ “Gothic became part of an internalized world of guilt, anxiety, despair, a world of individual transgression interrogating the uncertain bounds of imaginative freedom and human knowledge.”. (BOTTING, 1996, p. 7)

E com essa alteração no monstro que persegue, os escritos do gênero – principalmente do século XIX adiante – deixam incertezas sobre a real origem da transgressão na narrativa: teria sido um distúrbio psicológico ou uma revelação de um aspecto da realidade que desconhecemos? (BOTTING, 1996).

A instabilidade mental é também um traço presente em *Carmilla*. Após encontrar-se pela primeira vez com a vampira, ainda com não mais do que 6 anos, Laura relata: “Pela primeira vez, senti medo, e gritei com todas as minhas forças” (LE FANU, 2010, p. 42). A protagonista vivia cravada na realidade proposta pela sociedade e, ao deparar-se com a vampira – o elemento transgressor máximo na obra –, vê-se, de modo inédito, confrontada por algo inteligível a si. Esse choque faz com que Laura passe a sentir-se “[...] bastante nervosa” (LE FANU, 2010, p. 43).

Diante desse fato, é chamado um médico que receita um remédio para cessar tal instabilidade. A protagonista ainda declara: “[...] tomada de pavor, eu não consegui ficar sozinha, nenhum instante, a despeito da luz do dia” (LE FANU, 2010, p. 43). O pai nada faz além de dizer que tudo que não passou de “[...] um sonho inofensivo” (LE FANU, 2010, p. 43), o que só faz Laura reforçar a certeza da concretude do que viu e sentiu. Observando a prolongação da instabilidade da filha, é chamado então um padre. O clérigo faz com que a jovem Laura repita a frase: “Senhor, ouvi as nossas boas preces, em nome de Jesus” – e é isso que a garota faz por anos.

Ao conectarmos o início da narrativa e seu fim, é possível apontar que Laura é tida como mentalmente instável durante todo o decorrer dos acontecimentos. Desde o primeiro momento, foi medicada por um suposto nervosismo, algo comum durante o século XIX para mulheres que eram taxadas como “histéricas”. Após a falha do remédio, recorrem a segunda instituição predominante: a Igreja Católica. A ameaça do mal é vista como possibilidade dessa fragilidade psicológica e, portanto, deveria ser cercada de elementos metaempíricos vistos como positivos, ou seja, Deus.

Em nenhum momento há a consideração pelo medo da garota como sentimento, somente como doença ou possessão. Essa ambivalência retoma o dito de Botting (1996) sobre o gótico tanto no aspecto que diz respeito à dúvida entre a doença psicológica ou evento metaempírico quanto ao habitar do gênero no entremeio dos extremos. Deve ser apontado também a carga histórica e simbólica sob a imagem da mulher e do feminino como sendo compostas por vulnerabilidade mental e sucessibilidade a excessos emocionais, aspectos estes que serão aprofundados posteriormente.

Com o aparecimento da nuance psicológica sobre o metaempírico, determinadas figuras passam a ser frequentemente utilizadas nas obras góticas. Os “duplos, alter egos, espelhos e representações animadas de partes dos distúrbios da identidade humana tornam-se dispositivos de punição” (BOTTING, 1996, p. 7, tradução nossa)¹⁸. Essas figuras vão tomar frente na quebra dos limites entre realidade e aspectos mentais, conforme aponta Botting (1996), tornando o entremeio do gótico ainda mais denso.

Os elementos psicológicos transmutados em ameaças externas são a imagem ampliada da instabilidade dos indivíduos, aterrorizantes ao ponto de os sujeitos não conseguirem dizer assertivamente se são perigos reais ou não (BOTTING, 1996). Novamente, Laura ao não se posicionar quanto a maldade totalitária em Carmilla e a própria dúvida do que a cerca ao final da narrativa, está sendo coberta por esse viés psicológico atormentado do sujeito do século XIX em diante.

Assim, Botting (1996, p. 8) aponta que durante o século XIX, os “indivíduos eram produtos divididos pela razão e desejo, sujeito de obsessão, narcisismo e autogratificação tanto quanto racionais, com códigos de comportamento responsáveis.”. E, além disso, o excesso da racionalização também se tornou uma forma de alienação, induzindo, conseqüentemente, ao medo e à ansiedade (BOTTING, 1996).

Ao desvincular-se do poder da instituição religiosa, as sociedades passaram a alicerçar-se com as falas científicas. Porém, do mesmo modo que a religião causava a restrição, a ciência e a razão passaram a ocasionar. Botting¹⁹ atesta que

Enfrentando essa perda, apresentada como degeneração social, criminal e degradação sexual, a ciência tornou-se uma nova espiritualidade tentando cobrir o valor e unidade do senso cultural através da flexionalização da ciência como sagrado, com poderes religiosos, poderes que evocavam as figuras e estratégias convencionadas pelo Gótico (BOTTING, 1996, p. 8, tradução nossa).

Em *Carmilla*, é possível encontrar a forte influência da ciência durante a primeira infância de Laura, quando recorrendo à medicina inicialmente para sanar os distúrbios psicológicos da jovem dama. Em diversos momentos, o pai de Laura demonstra grande

¹⁸ “Doubles, alter egos, mirros and animated representations of the disturbing parts of human identity became the stock devices”. (BOTTING, 1996, p. 7)

¹⁹ “Faced with this loss, presented as social degeneration, criminal and sexual degradation, science gave way to a new spirituality which tried to recover a sense of cultural value and unity by inflecting science with sacred, religious powers, powers that invoked conventional Gothic figures and strategies”. (BOTTING, 1996, p. 8)

ceticismo perante possibilidades metaempíricas e afirma até “[...] possuir dotes médicos [...]” (LE FANU, 2010, p. 50).

Essa crença do pai da protagonista leva a termos, em várias situações, a presença da figura do médico e, conseqüentemente, da razão. É interessante, inclusive, apontar que logo após ser acolhida pela família de Laura, Carmilla é visita por um médico. Este relata que “[...] a pulsação se mostrava regular” (LE FANU, 1996, p. 59), demonstrando inclusive um aspecto muito curioso do mito vampírico dentro da literatura de Le Fanu, já que, normalmente, os vampiros não apresentam pulsação.

Há, no entanto, a rejeição da ciência por parte da personagem Carmilla, que nega a capacidade da medicina durante uma discussão com o pai de Laura:

- O médico disse que viria aqui hoje – disse meu pai, depois de um momento de silêncio.
- Quero saber o que ele acha disso, e o que acha que devemos fazer.
- Médicos nunca me ajudaram – disse Carmilla. (LE FANU, 1996, p. 76)

É possível interpretar o diálogo como uma representação do embate entre razão e elemento metaempírico ocorrido no gênero gótico, no qual o pai de Laura é o escudeiro da razão e suas fórmulas, enquanto Carmilla é a lanceira que perfura uma única brecha no duro escudo, porém, que dá vazão ao início das dúvidas e questionamentos sobre as verdades universais e imutáveis. Como dito anteriormente, essas facetas da transgressão são concluídas ao final das narrativas góticas com o retorno ao real convencionalizado pela comunidade em questão. Botting²⁰ expõe que

[...] depois de escapar dos monstros e penetrando na floresta ou em labirintos subterrâneos do pesadelo da narrativa gótica, heroínas e leitores conseguem retornar com um elevado senso de identidade para a sólida realidade da justiça, moralidade e ordem social. (BOTTING, 1996, p. 5, tradução nossa)

Nesse ponto, *Carmilla* cumpre com o pressuposto apontado pelo autor de voltar à estabilidade dos valores morais constituídos socioculturalmente. Porém, devido à instabilidade psicológica que a personagem Laura apresenta na conclusão e ao tormento dos eventos causados pela vampira rondando-a mesmo após anos, essa segurança que o conceito de realidade exercia antes sobre a protagonista já não detém o mesmo poder.

²⁰ “[...] after escaping the monsters and penetrating the forest, subterranean or narrative labyrinths of the Gothic nightmare, heroines and readers manage to return with an elevated sense of identity to the solid realities of justice, morality and social order”. (BOTTING, 1996, p. 5)

Sendo assim, o retorno ao real posiciona a protagonista no local esperado de uma mulher do século XIX, cuidando do lar e da família, mas com a insegurança como consequência do transpasse dos limites sociais. É ainda possível interpretar que, como resultado dessa transgressão, Laura continua com o pai mesmo já com 27 anos, período em que escreve o relato, idade em que já deveria estar casada e ter tido filhos. Ou seja, o alerta realizado dentro dessa obra gótica é especificamente direcionado para as mulheres leitoras: não questione ou ouse ir contra o imposto, pois as consequências lhe tiraram definitivamente do que é tido como uma “boa vida” para uma mulher.

Portanto, para uma visão ampla, mas ao mesmo tempo detalhada, é necessário averiguar o contexto das mulheres até o século XIX e como isso é refletido na narrativa sem, é claro, reduzi-la a mero espelhamento da realidade. Para realizar tal investigação, o próximo capítulo examina a situação sociocultural das mulheres europeias e suas reverberações em *Carmilla*.

2.2. O FEMININO VITORIANO

O século XIX trouxe avanços e recuos na Europa, especialmente na Inglaterra e, com o comando da Rainha Vitória, as atribuições designadas para o feminino e o masculino foram sendo petrificadas dentro de moldes específicos, considerando a “[...] revolução industrial e a expansão da manufatura, comércio e finança [...]” (CULLEN, 2012, s/p, tradução nossa)²¹. As mulheres foram colocadas a serviço exclusivo da casa e seus encargos, enquanto os homens eram incumbidos de ocuparem os espaços públicos como fábricas, lojas e escritórios (HUGHES, 2014).

Em concordância com o discorrido por Hughes, Hall (*apud* DIGBY, 1992, p. 199, tradução nossa) afirma que “[...] as divisões de gênero foram realocadas e os homens colocados firmemente no recém-estabelecido mundo dos negócios, comércio e políticas; as mulheres foram colocadas no mundo privado da casa e família”.²² Esta classificação tinha como argumento que as “[...] mulheres eram consideradas fisicamente frágeis ainda que

²¹ “[...] the industrial revolution and the expansion of manufacturing, commerce and finance [...]” (CULLEN, 2012, s/p).

²² “[...] gender divisions were reworked’ and ‘men placed firmly in the newly defined public world of business, commerce, and politics; women were placed in the private world of home and family.” (DIGBY, 1992, p. 199)

moralmente superiores aos homens, o que significava que elas se encaixavam melhor na esfera doméstica”.²³ (HUGHES, 2014, s/p, tradução nossa).

Com a estruturação do modelo padrão de feminilidade para as mulheres, um dos pontos de grande atenção era a diminuição da educação erudita delas. Para as mulheres que iam contra este dogma imposto socialmente, restava a taxaço de “*blue stocking*” ou, em português, “meia azul”, expressão que designava uma mulher não feminina e que usurpava o lugar de superioridade intelectual, tida como natural, dos homens (HUGHES, 2014).

Há relatos médicos afirmando que “[...] muito estudo na verdade tinha efeito prejudicial sobre os ovários, tornando mulheres jovens e atraentes em ameixas secas” (HUGHES, 2014, s/p, tradução nossa).²⁴ A citação anterior reafirma a concepção negativa carregada por uma mulher que detinha conhecimentos formais durante o período. Além disso, a suposição de que a erudição acarretaria infertilidade, “ameixas secas”, é passível de ser lida como uma ameaça ao que seria a função fundamental da mulher: gerar filhos e promover a continuidade da raça humana.

Em *Carmilla*, há uma personagem que se encaixa na definição exposta anteriormente. Mademoiselle De Lafontaine é uma jovem dama cuja função é introduzir Laura nos conhecimentos acadêmicos, uma professora. Conforme Laura narra, “[...] Mademoiselle De Lafontaine, uma dama que você, leitor, chama, creio eu, de ‘preceptora de estudos avançados’” (LE FANU, 2010, p. 41).

Portanto, Lafontaine, além de ser uma mulher jovem, embora sua idade não fosse especificada, ela detinha saberes eruditos que, conforme apontado, eram destinados somente aos homens, tornando-se assim, a personificação do que uma mulher não poderia fazer durante o período vitoriano: focar na vida acadêmica. Ela, portanto, estaria no auge de sua capacidade reprodutiva, mas deixa de lado as ditas “obrigações naturais femininas”.

Orbitando em volta do que dizia respeito à vida doméstica, o centro desse sistema era o homem e, conseqüentemente, o casamento. Outra função que se pressupunha para as mulheres era o desejo pelo matrimônio e a maternidade. E, em contraposição, esperava-se que elas não almejassem a satisfação sexual e emocional. Além disso, uma dama deveria se casar entre os 20 e 25 anos, tendo a obrigação de manter-se virgem até o matrimônio (HUGHES, 2014).

²³ “Women were considered physically weaker yet morally superior to men, which meant that they were best suited to the domestic sphere.” (HUGHES, 2014, s/p)

²⁴ “[...] too much study actually had a damaging effect on the ovaries, turning attractive young women into dried-up prunes.” (HUGHES, 2014, s/p)

Laura, protagonista da novela *Carmilla* (1872), afirma que durante os acontecimentos narrados na história tinha “[...] apenas dezenove anos” (LE FANU, 2010, p. 40). Sendo assim, Laura estava no limite para entrar na faixa etária de expectativa de casamento, o que ocasiona grande estranhamento já que, como descrito: “O vilarejo habitado mais próximo situa-se a cerca de onze quilômetros à esquerda. O *schloss*²⁵ mais próximo, com alguma importância histórica, é o do velho general Spielsdorf, quase trinta quilômetros à direita” (LE FANU, 2010, p. 40). Não tendo, portanto, contato com nenhum possível pretendente. Diante disso, como coloca Digby (1992, p. 206, tradução nossa): “Nos lares de classe média, o homem era visto como o provedor e a mulher como administradora dos recursos e, nas famílias mais abastadas, também como consumidora de luxos”.²⁶ Havia, portanto, o contínuo reforçar da imagem da mulher ligada estritamente ao lar e às frivolidades, tendo como interesses somente aspectos materiais ligados à estética. Ainda, conforme aponta Digby,

Os valores vitorianos, tal como foram publicamente descritos, eram basicamente masculinistas e burgueses. A noção de gênero e classe da separação de funções e espaços foi encapsulada na reflexão triste de Charlotte Brontë de que os homens deveriam *fazer* e as mulheres *ser* (DIGBY, 1992, s/p, grifo nosso, tradução nossa).²⁷

Colocada em uma bolha de passividade, foi somente por volta de 1840 que as mulheres começaram a romper essa barreira, com a primeira onda do movimento internacional de mulheres (CULLEN, 2012).

Na década de 1840, a Europa sofria com grandes taxas de desnutrição e subemprego, entretanto, a população irlandesa enfrentou uma vulnerabilidade profunda perante a fome no final daquele decênio (CLEAR, 2021). Passado esse período, houve um grande momento de emigração tanto para a América do Norte quanto para a Austrália. O fato interessante foi que grande porção dessas pessoas eram jovens mulheres solteiras, viajando sozinhas ou com acompanhantes (CLEAR, 2021).

O ponto que deve ser ressaltado é, independentemente da motivação, “[...] sua liberdade de movimento e habilidade de agir fora da supervisão parental ou paternal [...]”

²⁵ Termo alemão para uma construção semelhante a um castelo, palácio ou chateau; ou o que, nas ilhas britânicas, poderia ser conhecido como uma casa de campo.

²⁶ “In the middle-class home the man was seen as the provider with the woman as manager of resources and, in more affluent households as consumer of luxuries, as well”. (DIGBY, 1992, p. 206)

²⁷ “Victorian values as they were publicly depicted were basically masculinist and bourgeois. Their gendered and class view of the separation of functions and spaces was encapsulated in Charlotte Brontë’s rueful reflection that men were supposed *to do* and women *to be*”. (DIGBY, 1992, s/p, grifo do autor)

(CLEAR, 2021, s/p, tradução nossa)²⁸ é notável devido ao período em que viviam, já que, como dito anteriormente, a era vitoriana encurralava e trancafiava as mulheres, deixando-as à mercê das decisões tomadas por terceiros sobre as suas vidas.

É relevante citar que ao longo da narrativa, Carmilla e sua mãe chegam ao *schloss* sozinhas, desconsiderando os criados e uma figura misteriosa feminina na carruagem. A mãe de Carmilla diz: “Aqui estou, numa viagem de vida ou morte, na qual perder uma hora talvez signifique perder tudo.” (LE FANU, 2010, p. 52). Por mais que o argumento seja utilizado como uma forma de justificar o pedido de deixar Carmilla sobre os cuidados do pai de Laura, ainda assim, mostra como as três mulheres moviam-se e iam aonde queriam sozinhas. Essa independência na mobilidade das três mulheres é similar ao que ocorreu durante o processo de emigração da década de 1840, sendo possível a feitura da ligação entre obra e realidade.

A mobilidade entre a esfera privada e pública refletiu também nas organizações filantrópicas. Essas instituições tornaram-se constituídas por mulheres e eram regidas conforme o ideal de suas gerenciadoras, havendo vieses conservadores. Uma das gerenciadoras conservadoras dessas instituições foi Octavia Hill, autora de *Letters of Housing*, citada por Digby em *Victorian Values and Women in Public and Private* (1992, p. 202, tradução nossa) que aponta que “[...] havia uma forte ligação entre as qualidades morais da mulher privada e o bem público que daí resultaria.” Digby, ainda citando Hill, informa as características que as mulheres deveriam ter, sendo elas, possuir “[...] persistente paciência, gentileza e esperança” (HILL, s/d apud DIGBY, 1992, p. 202, tradução nossa)²⁹ e como “As mulheres tinham um dever, uma obrigação cristã de dar aos outros” (DIGBY, 1992, p. 202, tradução nossa).³⁰ Por fim, Hill considerava que seria fatal para a sociedade dar o voto às mulheres (HILL, s/d apud DIGBY, 1992).

Digby³¹ ainda coloca que o argumento utilizado era que

Os papéis naturais dos gêneros seriam anulados; as mulheres negligenciariam suas verdadeiras preocupações – as privadas, da casa e da família, e sua pureza moral seria contaminada ao entrar na política pública nacional. Os anti-sufragistas argumentavam que somente os homens tinham

²⁸ “[...] their freedom of movement and ability to act outside of parental and paternal supervision [...]”. (CLEAR, 2021, s/p)

²⁹ “[...] persistent patience, gentleness and hope [...]”. (HILL, s/d apud DIGBY, 1992, p. 202)

³⁰ “Women had a duty, a Christian obligation to give to others”. (DIGBY, 1992, p. 202)

³¹ “Natural gender roles would be over-turned; women would neglect their true concerns – the private ones of home and family, and their moral purity would be contaminated by entry to a public, national politics. Anti-suffragists argued that only men had the rational, unemotional approach that affairs of state demanded”. (DIGBY, 1992, p. 211)

a abordagem racional e inabalável que os assuntos do estado exigiam (DIGBY, 1992, p. 211, tradução nossa)

Carmilla demonstra insatisfação com aspectos religiosos em certo ponto da narrativa, durante um diálogo com Laura: “Certa tarde, quando estávamos sentadas embaixo das árvores, passou por nós a procissão de um enterro. Era o funeral de uma bela jovem que eu, diversas vezes tinha visto, filha de um dos guardas florestais” (LE FANU, 2010, p. 70). Durante o funeral, o cortejo entoava um hino em homenagem à falecida, desencadenando a reação atípica de Carmilla:

— Você está ferindo meus ouvidos – disse Carmilla, quase com raiva, enfiando os dedinhos nos ouvidos. – Além disso, sabe lá se temos a mesma religião? Os seus rituais me magoam; odeio enterros. Quanta bobagem! Ora! *Você* vai morrer... *todos* vão morrer; e todos serão mais felizes quando morrerem. Vamos para casa (LE FANU, 2010, p. 71, grifo do autor).

Isto posto, a personagem tem um posicionamento contrário à religião dominante, indo de embate ao esperado por uma vitoriana. Além disso, os primeiros questionamentos advindos das mulheres eram quanto aos diversos aspectos que as rodeavam, incluindo a esfera religiosa, sendo possível, portanto, traçar uma correlação para a motivação da insatisfação de Carmilla com o período de produção da obra.

A relevância do padrão comportamental na sociedade vitoriana era o foco das mulheres pertencentes a essa época, e isso, segundo Digby (1992, p. 203, tradução nossa), era o resultado do “[...] reconhecimento do poder da ideologia dominante ao invés de uma demonstração de crença nesta”.³² É importante enfatizar que, desde 1830, as mulheres com pensamentos à frente de seu tempo, desempenhavam um papel de suporte nas campanhas de voto, formando sindicatos políticos que atuavam em questões sobre a vida doméstica, como aspectos alimentares, porém, foi somente na década de 1840 que essas ações tomaram formas de ativismo feminino propriamente dito (DIGBY, 1992).

No entanto, a necessidade de cumprir com os padrões impostos perpetuava e

[...] o acirramento cultural da divisão de gênero durante a metade do século XIX envolveu um estreitamento dos critérios de respeitabilidade feminina e significou que a ideologia de esferas separadas se tornou mais proeminente na política. Isso ficou evidente na campanha contra a Lei de Doenças Contagiosas, que impôs a inspeção médica de prostitutas em guarnições

³² “[...] acknowledgement of the power of the dominant ideology rather than a demonstration of belief in it”. (DIGBY, 1992, p. 203)

específicas e cidades navais do final da década de 1860 ao início da década de 1880 (DIGBY, 1992, p. 200, tradução nossa).³³

A *Contagious Diseases Acts* ou, em português, Lei de Doenças Contagiosas, foi a demonstração da impunidade masculina. Mesmo que fosse recorrente e de conhecimento comum o frequentar masculino em bordéis, a lei para controle de doenças sexualmente transmissíveis foi aplicada somente para as mulheres que praticavam a prostituição. E, como contra ação, as

[...] feministas³⁴ se opuseram aos padrões duplos que visavam às mulheres, mas não aos homens. Também aqui a ação na Irlanda fez parte de uma campanha liderada pelos ingleses. A questão era desafiadora, pois as mulheres respeitáveis não deveriam saber muito sobre sexo ou prostituição, muito menos fazer discursos públicos sobre estes tópicos. Mas elas fizeram e, eventualmente, os atos foram revogados em 1886. (CULLEN, 2012, s/p, tradução nossa)³⁵

Representando a frente da manifestação, “[...] Josephine Butler fez campanha vigorosa pela revogação dos atos, argumentando que havia clientes do sexo masculino, tanto quanto prostitutas, que eram os responsáveis pelos ‘problemas’ associados à prostituição” (HUGHES, 2014, s/p, tradução nossa).³⁶

Foi apenas no começo da década de 1870 que o movimento sufragista começou efetivamente na Irlanda. Porém, “[...] foi somente no início do século XX que cresceu em número, atraindo também mulheres nacionalistas (que logo se tornaram a maioria) e desenvolveram uma ala militante” (CLEAR, 2021, s/p, tradução nossa).³⁷ Ainda em 1870, depois de uma série de atos por parte das mulheres, essas conseguiram gradualmente

³³ “A cultural sharpening of the gender divide during the mid-nineteenth century involved a narrowing of the criteria for female respectability and meant that the ideology of separate spheres became more prominent in politics. This was evident in the campaign against the Contagious Diseases Acts, which enforced medical inspection of female prostitutes in specified garrison and naval towns from the late 1860s to the early 1880s”. (DIGBY, 1992, p. 200)

³⁴ O termo “feminista” empregado diz respeito a mulheres que tinham ações não coerentes com os padrões impostos pela época. Sendo assim, com condutas a frente de seu tempo, as mulheres que se encaixavam no não padrão, opuseram-se aos atos ditos no trecho.

³⁵ “Feminists opposed the double standards that targeted the women but not the men. Here too action in Ireland was part of an English-led campaign. The issue was challenging as respectable women were not supposed to know much about sex or prostitution, still less make public speeches about them. But they did and eventually the acts were repealed in 1886”. (CULLEN, 2012, s/p)

³⁶ “[...] Josephine Butler vigorously campaigned for a repeal of the acts, arguing that it was male clients, as much as the prostitutes, who were responsible for the ‘problems’ associated with prostitution.”. (HUGHES, 2014, s/p)

³⁷ “It was not until the early twentieth century that it grew in numbers, attracted nationalist women as well (who soon became the majority), and developed a militant wing”. (CLEAR, 2021, s/p)

aumentar o grau de controle sobre os bens e propriedades que as mulheres casadas detinham (CULLEN, 2012). Somada a essa conquista, no final de 1880, as mulheres começaram a ingressar na cena universitária irlandesa e ter acesso a, até então, negada educação erudita (CLEAR, 2021).

O início da facilitação da obtenção do conhecimento formal pelas mulheres é visto em *Carmilla*, como colocado anteriormente, com a Mademoiselle De Lafontaine. Porém, não somente ela, já que ao ser tutora de Laura, essa também encaixasse como detentora de saberes até então restritos aos homens. É possível ainda ressaltar que os conhecimentos adquiridos por Laura, por meio de Mademoiselle, lhes deram maior credibilidade perante o pai, mesmo que esse a suprimisse na hierarquia familiar justamente pela suposta “superioridade” masculina.

E, com isso, a presença feminina na vida pública irlandesa tornou-se cada vez mais recorrente:

Em 1898, as mulheres com propriedades receberam a franquia do governo local e foram autorizadas a participar de conselhos de condados, conselhos de distritos urbanos, cidades e corporações. [...] em 1914 as mulheres – geralmente mulheres de classe média, de todas as religiões – estavam se tornando figuras familiares de autoridade em comitês e em funções oficiais. (CLEAR, 2021, s/p, tradução nossa)³⁸

A independência feminina nunca alcançada, comparando com o início do século XIX, era algo que estremecia não somente a tão defendida e apreciada ordem privada, da casa, marido e família, mas também a ordem pública, já que, como visto anteriormente, diversas instituições tinham como base para seu funcionamento a submissão e o serviço feminino. Quanto a esse aspecto, a mãe de Carmilla é retratada no papel de matriarca, fosse ela de fato a figura materna para Carmilla ou não. Tendo como responsabilidade a obtenção de alimento para a vampira mais nova e a execução de tal objetivo, a chamada por Carmilla de *Matska*³⁹, tem a imponência e conhecimentos restritos e, dentro da moralidade da época, destinado aos homens. Essa assertividade de *Matska* é vista em um diálogo com o General Spielsdorf, em um baile de máscaras, quando o militar deseja reconhecer com quem trocava palavras de maneira tão familiar.

³⁸ “In 1898 women with property were given the local government franchise and allowed to sit on county councils, urban district councils, town and corporations. [...] by 1914 women – usually middle-class women, of all religions – were becoming familiar figures of authority on committees and in official capacities”. (CLEAR, 2021, s/p, grifo do autor)

³⁹ Dento de “Carmilla”, é apontado em nota de rodapé, “matska” como uma palavra eslava no diminutivo para “mãe”.

- “Recorro tão-somente à sua compaixão, que remova a máscara.”
- “E eu recorro à sua, que a máscara fique onde está”, ela respondeu.
- “Muito bem, então a senhora me dirá ao menos se é francesa ou alemã, pois fala ambas as línguas com perfeição.”
- “Não creio que lhe revelarei isso, general; o senhor planeja um ataca-surpresa, e busca o ponto fraco.”
- “Em todo caso, isso a senhora não poderá negar”, eu disse, “pois, tendo me permitido a honra de dialogarmos, mereço saber como tratá-la. Devo dizer, *madame la Comtesse?*” (LE FANU, 2010, p. 117)

A firmeza e a calma com a qual Matska se impõe contra a figura masculina, intensificada por tratar-se de um general, é alinhada com o comportamento expresso pelas mulheres durante o final do século XIX. E, além disso, *Matska* demonstra ter sob seu arsenal, os mais diversos e amplos conhecimentos sobre os mais variados tópicos e pessoas. Justamente por ter em seu poder essas habilidades, ela é rapidamente encaixada como digna de suspeita pelo General Spielsdorf, mesmo não tendo motivos claros para tal, como o vampirismo.

O começo da trajetória feminina, tanto na Europa quanto na Irlanda por si só é repleta de pontos que respingam na novela *Carmilla*. Tenha sido conscientemente ou não, Le Fanu retratou de modo sutil parte da realidade das mulheres da época em seu país. Enquanto *Carmilla*, como vampira e como mulher que transmuta o significado de feminino estabelecido pelo século XIX, é vista como a distorção do natural em ambos dos aspectos, Laura é colocada como frágil: vulnerável ao ponto de não ter o direito de acesso a sua própria condição de saúde e débil ao ponto de não ter o direito de escolha para onde vai e com quem vai. E uma questão relevante sobre a condição de Laura é justamente toda a obra ser narrada pela jovem, em primeira pessoa, porém, mesmo assim, não dispor de possibilidade de liberdade para seus quereres e ideias, resultando à protagonista a aceitação de condição de coadjuvante dentro de sua própria história, entendendo essa posição como concebível e imutável.

Enquanto ambas as moças têm pontos em discordância, Laura e *Carmilla* tem suas vidas decididas por figuras masculinas: Laura, até o final da narrativa não sabendo o que realmente acontecia consigo mesma, tendo explicação do acontecido somente após retornar para casa; e *Carmilla*, deixada à deriva deliberadamente para tornar-se vampira por um antigo amor e depois sendo morta pelas ações desse mesmo amor.

Por fim, o romance *Carmilla* retrata, no âmbito da figura feminina, a submissão da mulher, tenha ela uma postura independente e imperativa ou de aceitação da condição imposta a ela, já que, mesmo tendo seus preceitos e decisões tomadas individualmente, *Carmilla* viveu

e morreu uma vida definida pelos homens a sua volta, enquanto Laura esteve sempre no limiar entre a passividade e a imperatividade, sempre levada pelas intenções das figuras masculinas com quem convivia.

3. O MITO VAMPÍRICO

Por trás dos efeitos cinematográficos da mídia contemporânea e dos corpos drenados, os vampiros estão presentes nos entremeios do imaginário da sociedade humana desde muito antes de sua fixação moderna ocorrida com *Drácula* (1897), de Bram Stoker, embasado na contribuição de John William Polidori, com *O Vampiro* (1819), e o próprio J. Sheridan Le Fanu, com *Carmilla* (1872). Segundo Lecouteux (2005), uma possível explicação para o emergir do vampiro como manifestação artística é a convergência causada pela figura de temas como a morte, a doença, a religiosidade e a sexualidade.

Ao atentarmos para esses quatro tópicos presentes em *Carmilla*, é perceptível a presença desses pilares, e ainda mais, de forma propositalmente organizada para que, por fim, ocasione os pressupostos do gótico. A trama principal é traçada partindo do surgimento de uma doença misteriosa, causadora de diversas mortes na região da habitação da família de Laura. Posteriormente, é descoberto que a vampira Carmilla é a causadora das mortes e, conseqüentemente, taxada como o “Diabo” cristão materializado que, além de provocar perdas, também é acusada de tentar corromper a sexualidade de Laura, a representante da pureza feminina.

Ao estruturar-se desse modo, o romance *Carmilla*, além de encaixar-se nesses quatro aspectos que compõem a figura vampírica, também se torna passível de ser vista como uma obra que “[...] ao atravessar os limites sociais e estéticos, serve para reforçar ou destacar o valor e necessidade deles, restaurando ou definindo os limites” (BOTTING, 1996, p. 5, tradução nossa).⁴⁰ Com a execução da vampira ao final da obra, o leitor do século XIX poderia apreender como “moral da história” justamente o temor diante de qualquer quebra moral da época, tendo como consequência o sofrimento da punição.

Diante desse encaixe entre a figura vampírica e a própria narrativa de *Carmilla*, muito é explicado sobre a sobrevivência e a relevância dos sugadores de sangue ao longo dos séculos nas artes. Como aponta Lecouteux (2005, p. 15), “o vampiro faz parte da história desconhecida da humanidade, desempenha um papel e tem uma função; não brotou do nada no século XVII ou XVIII”.

A figura vampírica, ainda segundo Lecouteux (2005), representa não somente uma justificativa para eventos epidemiológicos, como explica Punter (2004, p. 268) ao dizer que o vampiro “[...] funcionou primariamente para explicar a propagação de doenças e as mortes

⁴⁰ “[...] by crossing the social and aesthetic limits, serves to reinforce or underline their value and necessity, restoring or defining limits”. (BOTTING, 1996, p. 5)

súbitas nas comunidades”⁴¹, mas também para a ansiedade advinda de quebras e lacunas do ambiente humano, o qual, durante os séculos XVII e XVIII, era fortificado com verdades absolutas que, quando questionadas e estremecidas, ocasionavam grande inquietação. E é justamente nessa quebra da normalidade que o vampiro se consolida e estabelece seu maior paradigma: é uma criatura que “[...] prolonga sua vida tomando a das outras criaturas” (LECOUTEUX, 2005, p. 33).

O vampiro sobrevive originando uma ruptura no ciclo natural da existência humana – nascer, viver, adoecer e morrer –, cortando-o prematuramente. Sendo assim, a figura vampírica torna-se passível de ser lida como a concretização das ansiedades de um século em que a estabilidade e familiaridade foram tornando-se cada vez mais escassas.

Ao traçarmos um parâmetro para as narrativas vampíricas, é perceptível que, inicialmente, o lócus de ação dessas criaturas ocorra entre a Europa central ou oriental, em regiões isoladas de grande circulação humana. Sobre isso, é visto como

Os vampiros desempenham um papel importante na superstição de alguns povos da Europa central e setentrional: alemães, húngaros, russos etc. Sob esse nome, designam-se mortos que saem de seu túmulo, de preferência à noite, para atormentar os vivos, geralmente lhes sugando o pescoço, outras vezes lhe apertando a garganta a ponto de sufoca-los. Era aos vampiros que antigamente se atribuía um grande número de mortes misteriosas, e eles figuram em numerosas lendas. Os gregos modernos os designam pelo nome de *brucolaques*. (AUGE, s/d, s/p, grifo do autor *apud* LECOUTEUX, 2005, p. 36-37)

Era nessas criaturas que a origem e a culpa de eventos trágicos e inexplicáveis eram depositadas, servindo como método de solução para dúvidas que, na maioria das vezes, não se conhecia respostas ainda. Nessa mesma linha, Lecouteux (2005) expõe a importância, durante a Antiguidade Clássica, de viver o tempo preestabelecido, destinado, e como a interrupção desse ciclo divino ocasionaria em um desfecho maligno.

O sagrado da vida e seus rituais póstumos são intimamente ligados à lenda sobre a criação de novos vampiros. Lecouteux aponta como Arnold van Gennep destrinchou os ritos de passagem em três momentos:

[...] os ritos de separação – a retirada do corpo e a partida para o cemitério –, os ritos marginais, como a vigília, e os ritos de agregação, como a ceia

⁴¹ “[...] functioned primarily to explain the spread of disease and sudden deaths in the community”. (PUNTER, 2004, p. 268)

funerária, por exemplo. Se um dessas etapas não for cumprida como se deve, a morte é má, e o defunto, perigoso para todos (LECOUTEUX, 2005, p. 41).

Essa periculosidade dada a quebra do rito é, novamente, inerente ao vampiro e ao significado de sua figura para a constituição social. Assim como exposto anteriormente, essa criatura aflora nas lacunas das normas, sendo então compreensível sua conexão com esse ambiente de entremeio entre a vida e a morte.

Ainda sobre ritos de passagem, Crapanzano (2005, p. 378) descreve que “[...] para cada travessia, há sempre um momento em que não se está de um lado nem de outro, em que não se é o que era nem o que será; pois, uma vez que são discriminados, o contíguo nunca os atinge”. Essa citação pode ser vinculada à situação de alocação do vampiro no espectro vida e morte, existindo em um limbo, em que para se estar vivo deve-se necessariamente trazer a morte a outro indivíduo.

Essa perturbação na passagem para o além causa, segundo as lendas, um bloqueio, mantendo o indivíduo em um entremeio deste mundo e o póstumo. São apontadas algumas situações para tal cenário:

[...] os suicidas – pessoas cuja a vida foi cortada pelo ferro, pela corda, pela água, pelo fogo, em suma, os mortos prematuros (*immaturi, aori*) –, a maioria dos fantasmas. Acrescentam-se a estes os indivíduos cuja vida foi inquietante para a comunidade, ou seja, todos aqueles que apresentam um traço físico particular, uma marca de nascença, os que vieram ao mundo em certas datas e certas horas, os que nasceram empelcados ou os que tiveram dupla dentição, os que exerceram determinada profissão – o ferreiro e o lenhador são temidos, os pastores são suspeitos -, na verdade, todos aqueles que não se dissolvem na massa de seus contemporâneos, os marginais, os sacrílegos, os ciumentos, os que foram maltratados em vida e sentem vontade de vingar, aqueles cuja morte foi estranha ou cuja inumação não ocorreu segundo os ritos; os que ficaram sem sepultura (*insepulti*); os que foram enterrados sem os sacramentos ou num lugar que não lhes convinha, ou, ainda, ao lado de um vizinho odiado, aqueles cujas veste funerárias ou mortalha foram inadequadas. Há, ainda, aqueles que deixaram uma tarefa inacabada, filhos pequenos, uma promessa não cumprida, um voto não respeitado e até aqueles que foram pranteados demais: as lágrimas encharcam a mortalha e eles não podem repousar em paz. (LECOUTEUX, 2005, p. 41-42, grifo do autor)

Perante a longa lista de situações que podem resultar em uma criatura maligna, a vampira Carmilla vê-se atormentada por uma destas: o suicida. Conforme narrado na obra:

Uma pessoa, mais ou menos perversa, acaba com a própria vida. E o suicida, em determinadas circunstâncias, torna-se um vampiro. O espectro desse indivíduo visita pessoas vivas durante o sono; *essas pessoas* morrem e,

quase sempre, na cova, transformam-se em vampiros. (LE FANU, 2010, p. 145, grifo do autor)

Há, portanto, uma moralidade profundamente intrincada nessas especificidades sobre a definição de uma má morte e uma boa morte. É dito ainda que “os únicos defuntos não muito temidos são os que tiveram uma vida em conformidade com os códigos morais e comportamentais da sociedade em que viveram” (LECOUTEUX, 2005, p. 43). Nesse ponto, Carmilla é duplamente julgada partindo dos preceitos expostos anteriormente: por morrer jovem – quebra do ciclo de vida destinado a ela – e, posteriormente, por seus comportamentos considerados imorais enquanto vampira.

É dito ainda sobre o suicida, condição do responsável pela transformação de Carmilla, que a inumação destinada a eles era considerada desonrosa: “[...] uma *sepultura asini* [...]” (LECOUTEUX, 2005, p. 122, grifo do autor). Segundo Barbagli (2019), os cristãos ortodoxos, anglicanos e luteranos, na Europa, tratavam do mesmo modo os considerados indignos: não propiciar um sepultamento nobre. As punições para o corpo vão desde ser pendurado em uma forca e deixado para que as aves o comessem, jogado em estradas ou cruzamentos para ser pisoteado, enterrado num tumulo em frente ao cemitério – com uma identificação sobre o suicídio – para que os transeuntes atirassem pedras até simplesmente enterrado sem um caixão.

Entretanto, a *sepultura asini* – podendo variar entre *asinina*, *asinaria* ou *canina* – detém uma ligação específica com a Bíblia (BARBAGLI, 2019). Em Jeremias, capítulo 22, é dito sobre o rei de Judá que deixou-se corromper e, por consequência, se não alterasse sua conduta, teria “[...] o enterro de um jumento: arrastado e lançado fora das portas de Jerusalém” (Jr 22, 19). O asno ou jumento é posto “[...] como Satã ou como a Besta, significa o sexo, a libido, o elemento instintivo do homem, uma vida que se desenrola inteiramente no plano terrestre e sensual” (CHEVALIER, 2020, p. 141). A conexão terrena representada pelo jumento equivale às impurezas e atos imorais cometidos pelos indivíduos detentores da má morte. Desse modo, assim como descrito no trecho bíblico, esses sujeitos devem ser isolados da sociedade e sofrerem punições mesmo após o falecimento.

A falta do cumprimento dos ritos e prescrições ocasiona, portanto, a má morte. Além disso, porém, há determinados sinais de que um corpo se transformará em vampiro como, por exemplo, um animal saltar por cima do defunto, um pássaro sobrevoá-lo, chover sobre o corpo, os carregadores do defunto virarem-se para trás ou até mesmo ser enterrado onde uma estrela-cadente caiu (LECOUTEUX, 2005).

Em toda a literatura vampírica estão presentes essas e muitas outras especificidades sobre pistas ou ações que ocasionam a transformação de indivíduos em vampiros. Na Dalmácia, por exemplo, trabalhar aos domingos ou ter relações sexuais com a avó era um fator decisivo na mutação (LECOUTEUX, 2005). Essas pontuações são vistas em todas as regiões e períodos com lendas sobre os sanguessugas.

Tamanho era o medo diante de tais monstros que os casos de exumação – retirada dos restos mortais do túmulo – aumentaram bruscamente, fazendo com que, por exemplo, a imperatriz Maria Teresa, da Áustria, em 1755, proibisse a exumação de cadáveres, justamente na tentativa de impedir a onda de violação das lápides de indivíduos acusados de vampirismo.

É relevante apontar que, por mais longínquo que pareça, ainda há relatos de exumações e decapitação por desconfiança de vampirismo. Segundo Lecouteux:

Em 1931, morre uma mulher idosa no cantão de Putzig, na Prússia. Sete mortes seguidas atingem, então, sua família e declaram que a falecida não encontra repouso e atrai seus parentes para o túmulo. Sentindo-se doente, um dos filhos da falecida segue o conselho que lhe dão: desenterra o corpo, decapita-o e coloca a cabeça ao pé do cadáver; e, que maravilha, declara pouco depois que se sente muito melhor! (LECOUTEUX, 2005, p. 50)

A crença de que os mortos impuros ou detentores de más mortes são expurgados da terra e voltam para vagar e vingar-se dos humanos, como aponta Lecouteux (2005), é até os dias atuais levado em alta conta, independentemente dos avanços da medicina e do afastamento sociocultural de lendas e ritos dos séculos anteriores.

Conforme explorado, os vampiros são figuras presentes no imaginário humano há diversos séculos e, por consequência disso, muitas já foram e são suas características. Um dos mais antigos ditos sobre essas criaturas gira em torno da evocação, sendo através dela a capacidade de “retornar à vida” e, assim, levar outros à morte (LECOUTEUX, 2005). Outro modo, sendo comumente conectado também aos *poltergeist*, é o bater na porta – tendo o mesmo objetivo que a evocação (LECOUTEUX, 2005).

Porém, segundo Lecouteux (2005, p. 78), “[...] o morto não vem procurar uma pessoa ao acaso [...]”, e essa relação prévia à morte do indivíduo agora reanimado é vista em *Carmilla*. A primeira vez que Carmilla se encontra com Laura, a segunda não tinha mais do que 6 anos, entretanto, por Laura ser descendente de Carmilla, havia uma ligação preexistente que poderia ser o motivo de a vampira procurar a criança. A procura por familiares como fonte de alimento é vista também no chamado nonicida: “O nonicida, *Neuntoter* em alemão, é

um fantasma cuja maleficência se limita a provocar a morte de nove (*nonus*) de seus parentes” (LECOUTEUX, 2005, p. 87, grifo do autor).

Algo relevante apontando por Lecouteux (2005) é a incidência do vocábulo “vampiro” para designação de criaturas outras, as que sugam sangue. Sendo assim, no início da construção significativa do vocábulo, diversas outras formas, como fantasmas, eram nomeadas como vampiros.

Na obra de Le Fanu, o termo utilizado para nomear o vampiro é *oupire*, palavra de origem eslava que consolidou posteriormente a colocação *vampir* nas línguas ocidentais. Segundo Ricardo Salles (1995), o *-pyr* de *vampir/upyr* significa “sustentar-se”, podendo assim, entendermos o sentido completo da palavra como um ser que vive, sustenta-se, a partir de outro. O termo vampiro, utilizado no português, é um empréstimo do francês *vampire*, visto pela primeira vez em 1746.

É relevante ainda que, na Croácia e na Dalmácia, os vocábulos utilizados para designar um vampiro são *vukodlak*, *ukodlak* e *vuk*, todos com a significação ligada a “pele de lobo”. Por conta disso, é possível traçar um parentesco entre a noção de lobisomem e de vampiro. Tão aceitável é que na Ucrânia e na Bielorrússia, havia a crença de que vampiros teriam sido homens que foram lobisomens durante a vida (LECOUTEUX, 2005).

Conforme narrado por Lecouteux:

Os lobisomens não encontram repouso após a morte e devoram a carne dos próprios pés e mãos; depois, quando não têm mais nada para comer, saem de seu túmulo à meia-noite, atacam os rebanhos, entram nas casas, deitam sobre quem está dormindo e sugam seu sangue, então, saciados, voltam ao sepulcro. Sua vítima apresenta as marcas de uma mordida no seio ou na altura do coração (LECOUTEUX, 2005, p. 103).

Esse trecho apresenta similaridade com um ocorrido na narrativa *Carmilla*. Durante o primeiro encontro de Carmilla e Laura, com a humana ainda sendo uma criança de 6 anos, Laura adormece ao lado da vampira e acorda “[...] com a sensação de que duas agulhas haviam sido enfiadas em meu peito, ao mesmo tempo, e dei um grito” (LE FANU, 2010, p. 42). Portanto, o cruzamento das duas criaturas, vampiro e lobisomem, tornou-se, de determinado modo, um traço recorrente no mito vampírico.

Muitas são os possíveis vínculos entre as lendas, os ditos e a narrativa construída por Le Fanu. Há um relato, datado do início do século XVIII, que descreve como:

[...] um morto chamado de vampiro espalhou a desordem no povoado de Liebava, na Morávia, e o cônego da catedral de Olmutz foi encarregado de um inquérito sobre esse caso em companhia de um padre, ao qual se deve o seguinte relato:

Procedemos, ouvimos as testemunhas; observamos as regras ordinárias do direito. As testemunhas depuseram que certo habitante notável de Liebava tinha incomodado frequentemente os vivos do referido lugar durante a noite; que ele tinha saído do cemitério e aparecido em várias casas, havia cerca de três ou quatro anos; que suas visitas importunas tinham cessado porque um estrangeiro húngaro, passado pelo povoado na época desses boatos, gabou-se de fazê-los cessar e fazer o vampiro desaparecer. Para cumprir sua promessa, subiu no campanário da igreja e observou o momento em que o vampiro saía de seu túmulo, deixando ao lado da cova as roupas com as quais o tinham enterrado, e depois ia assustar os habitantes do passado.

O húngaro, vendo-o sair da cova, desceu prontamente do campanário, roubou as roupas do vampiro e as levou consigo para a torre. O vampiro, ao voltar depois de aplicar seus golpes e não encontrar mais suas roupas, gritou muito contra o húngaro, que lhe acenou do alto da torre: se ele quisesse reaver sua roupa, que fosse buscá-la. O vampiro se dispôs a subir no campanário, mas o húngaro o derrubou da escada e lhe cortou a cabeça com uma enxada. Esse foi o fim da tragédia. (LECOUTEUX, 2005, p. 79-80)

Interessantemente, muito similar ao relato, ao final da narrativa de *Carmilla*, há a descrição de um acontecimento que justificaria o abandono do vilarejo localizado nas proximidades do castelo dos Karnstein, família de Carmilla e linhagem de Laura. O motivo seria o aparecimento de um vampiro, causador de diversas mortes e do medo responsável pela fuga da população da região. A criatura só teria sido parada com a chegada de um forasteiro que se propôs a dar fim às tragédias.

[...] E ficou ali, até que o vampiro saiu do túmulo, depositou ao lado da cova os panos de linho que lhe serviam de mortalha e deslizou em direção ao vilarejo, a fim de assombrar os habitantes.

— O estranho, depois de ver tudo isso, desceu da torre, pegou os panos de linho do vampiro e os levou consigo, de volta ao topo da torre. Quando retornou de sua perambulação e percebeu a falta dos panos, o vampiro, enfurecido, gritou para o morávio, por ele logo localizado lá no topo da torre; e o morávio acenou para ele, que subisse para pegar os tais panos. O vampiro, então, aceitando o convite, começou a escalar a torre; mas, assim que ele chegou à muralha, o morávio, com um golpe da espada, rachou-lhe o crânio ao meio, atirando-o lá embaixo, no cemitério; em seguida, descendo a escada em espiral, o estranho cortou-lhe a cabeça e, no dia seguinte, entregou a cabeça e o corpo aos habitantes, que os empalaram e queimaram. (LE FANU, 2010, p. 130)

Os únicos pontos de divergência entre o relato do século XVIII e o narrado em *Carmilla* está no que foi roubado do vampiro e a sua execução final. No relato, aparentemente, a mortalha ainda não seria um objeto recorrente nas lendas vampíricas, porém,

posteriormente, seria detentora de grande significação. A mortalha pode ser compreendida como um item representativo do novo estado do indivíduo, ou seja, aponta a sua capacidade de viver na morte (LECOUTEUX, 2005). Sendo assim, este seria o motivo das criaturas o deixarem à beira de seus túmulos, uma forma de dissimularem sua real condição e, assim, transgredirem as regras tidas como naturais do mundo.

Ainda sobre a mortalha, Lecouteux (2005, p. 173, grifo do autor) aponta o papel desta na concretização da duplicidade da figura vampírica, uma constituição que habita entre um corpo já sem força vital, porém ainda com vida:

O sudário representaria o corpo que permanece no túmulo quando o duplo o deixa. O tema do abandono da mortalha apresenta-se como uma inversão das modalidades de eliminação dos fantasmas comuns, que são mortos pela destruição do corpo, ou seja, privando o *alter ego* de seu suporte. Apoderar-se da mortalha substituta do corpo impede o duplo de reintegrar-se a este, provocando, então, a morte do vampiro.

Partindo do exposto, torna-se claro as reações dos vampiros perante o roubo de suas mortalhas, tanto no relato quanto na narrativa *Carmilla*. A incapacidade de encontrar-se com o objeto que retém o real *status* de sua vivência traria o desespero de, possivelmente, perder sua alma uma segunda vez.

Quanto ao método utilizado para extinguir definitivamente o vampiro, em *Carmilla* houve o acréscimo de dois passos: o empalamento e a cremação. Havia a crença de que, se uma mãe morresse com a criança no momento do parto, ambas deveriam ser pregadas ao chão com um bastão. Lecouteux (2005, p. 86) aponta a origem desse rito como sendo o medo de que mãe e filho se transformassem “[...] em seres malfeitores que vão provocar outras mortes, ou seja, comportar-se como vampiros antecipados [...]”. O empalamento, então, trata-se não somente de uma forma de assassinato à criatura, mas também de produzir o caráter definitivo e estável da morte.

Sobre a cremação, é dito por Lecouteux (2005, p. 104, grifo do autor) que o vocábulo utilizado por Le Fanu para designar os vampiros é *upyre*, derivado de *opyr*, tendo como possível significação o “[...] verbo sérvio *piriti*, “inflar”, e do grego *apyros*, “não submetido ao fogo” [...]”. Sendo assim, a ironia de somente o fogo desempenhar o papel de eliminação total é emergida, concomitantemente, com a lógica de que, justamente por nunca ter sido tocado pelo fogo, somente ele poderia dizimar a criatura.

Além disso, o fogo sustenta a ideia de purificação e regeneração (CHEVALIER, 2020), conceito muito abarcado também pelo catolicismo – religião que desempenhou papel

significativo na constituição e solidificação do mito moderno do vampiro. É dito ainda sobre o papel do fogo para os taoístas, as chamas representam a libertação do condicionamento humano, podendo ser assim conectado a ambas as proposições expostas: o fogo purificaria e redimiria as condutas consideradas imorais e pecaminosas por essas instituições. Ao considerar o papel transgressor do vampiro junto à simbologia posta anteriormente, a cremação torna-se um método palpável de resolução para as tragédias provocadas pelos vampiros.

Quando focalizado na cremação, essa ainda representa o

Símbolo de toda sublimação: a cremação destrói o que é inferior, para abrir caminho ao superior. Nas mitologias, nas tradições, e até na alquimia, a passagem pela fornalha é condição para a elevação a um nível superior de existência (CHEVALIER, 2020, p. 355).

A cremação liga-se à ideia do fogo, concretizando ambos os símbolos como uma passagem para uma condição mais elevada e pura. É ainda dito sobre a visão psicanalítica da cremação: “[...] o homem queima nele – ou fora dele – aquilo que se opõe à sua elevação” (CHEVALIER, 2020, p. 356). Nos vampiros, portanto, o que os impede de ascender é, necessariamente, seu desejo por carne. Sendo assim, somente com a morte de sua própria carne é viável sua elevação. É relevante, entretanto, apontar que raramente as narrativas vampíricas dispõem finais além-túmulo para os vampiros como positivos e pacíficos. Normalmente, são condenados ao fogo eterno como forma de punição.

Ainda sobre a interpretação psicanalítica, é interessante pontuar a necessidade humana de queimar os vampiros para que, somente assim, os próprios humanos possam ascender sua condição espiritual. Somente através da extinção do Outro – o diferente –, a purificação, a paz e a estabilidade podem reinar novamente.

Quando destrinchada a necessidade do vampiro de alimentar-se do outro, Lecouteux (2005) aponta que, durante a Idade Média, para identificar um assassino, era de praxe amarrar o suspeito de homicídio ao falecido, se o morto devorasse o suspeito, era confirmada a culpa do indivíduo. Os turcos e gregos chamam esses cadáveres de *brucolaques*, figuras que “[...] alimentavam-se de noite e via-se a prova disso desenterrando-os: os corpos estavam vermelhos e, abertos, deitavam rios de sangue fresco...” (LECOUTEUX, 2005, p. 86).

A figura do *brucolaque* detém grande semelhança com o titã Cronos e, conseqüentemente, a personificação do tempo, Chronos. Cronos, conhecido também como “o dos pensamentos perversos”, ou seja, de ideias traidoras, é o mais novo dos titãs – filho de

Geia, a Terra, e de Úrano, o céu estrelado. Decidido a encerrar a prisão imposta por Úrano a si, sua mãe e seus irmãos, Cronos mata seu pai e toma o poder. Após ser feito rei, Cronos, com medo de que seus filhos tentassem derrubá-lo do mesmo modo que fez com seu próprio pai, decidiu devorá-los conforme nasciam (GRIMAL, 1993).

O titã Cronos foi e ainda é correlacionado ao deus do tempo, Chronos ou Aeon. A narrativa do ato cabalístico de Cronos foi interpretada pelos gregos antigos como uma alegoria aos efeitos destrutivos do tempo. Mesmo sendo entidades distintas, ambos representam o mesmo sentido de tempo, o que “[...] devora, tanto quanto engendra; destrói suas próprias criações; estanca as fontes de vida, mutilando Urano, e se faz fonte ele mesmo, fecundando Reia. *Simboliza a fome devoradora da vida, o desejo insaciável* (CHEVALIER, 2020, p. 364, grifo do autor).

A associação do alimentar-se de outros indivíduos semelhantes somada à desolação causada pelo passar do tempo pode ser conectada também ao vampiro. A devoração, ao mesmo tempo detentora do anseio de (ser) humano, torna-se o que o distancia dessa categoria. Juntamente por acalentar-se partindo da veia do Outro, o vampiro corrompe até mesmo Chronos, transformando-se em um alvo inalcançável para sua deterioração. Como consequência, possível de ser vista como uma punição – tanto de Chronos quanto de qualquer outra divindade ofendida – a figura vampírica torna-se vítima de seu maior desejo, concluindo sua vida em um círculo baseado em saciar sua fome para logo após tê-la novamente.

Outra figura comumente entrelaçada aos vampiros, e nesse caso ainda mais ao romance *Carmilla*, é o íncubo ou súcubo. O íncubo – significando “guarda-noturno” ou “guarda de um tesouro”, em latim – é um demônio com o objetivo atormentar os sonhos e ocasionar pesadelos a uma mulher (PENEDA, 2010). Ao deitar-se com sua vítima, o íncubo traça um paralelo com o vampiro, também detentor do hábito de alimentar-se durante o sono de sua presa.

Em *Carmilla*, Laura faz o seguinte relato sobre o primeiro contato com a antagonista, ainda na infância:

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. (LE FANU, 2010, p. 41)

A citação aborda justamente a característica do íncubo/súcubo de deitar-se com a vítima. Além disso, há ainda a passagem posterior sobre a constatação das cuidadoras de

Laura de que realmente alguém havia se deitado junto à criança: “— Passe a mão ali na cama, naquela depressão; alguém *se deitou* ali, sem dúvida; o lugar ainda está quente” (LE FANU, 2010, p. 42, grifo do autor).

É interessante ainda apontar que o foco no sufocamento causado pelo vampiro durante o sono ocorre somente do final do século XVI até o XVIII, pois, após isso, o bloqueio respiratório é substituído pela sucção do sangue – tendo a mesma similaridade quanto ao desespero por ar (LECOUTEUX, 2005). Justamente por acontecer durante o sono, a vítima do vampiro sempre se questiona sobre a lucidez do que suponha que tenha ocorrido. A presença do pesadelo, sono, loucura é, portanto, inerente a figura vampírica.

Entretanto, há duas características nesse trecho que diferenciam *Carmilla* de outras obras vampíricas. A primeira, a vampira produz calor e, no decorrer da narrativa, será vista sua capacidade de entrar em contato com a luz solar, sem ser um fator de risco grave. Em uma passagem, Laura aponta como a aparência de Carmilla nada se alterou com a luz do dia. E, além disso, Carmilla também é avaliada por um médico, tendo como conclusão que sua “[...] pulsação se mostrava regular” (LE FANU, 2010, p. 59). É possível indicar que a ausência de pulsação e inabilidade de andar sob a luz solar vieram com a fixação do mito em *Drácula* (1897), de Bram Stoker.

Lecouteux (2005) aponta que foram realizadas pesquisas que concluíram o costume nas narrativas vampíricas de mulheres serem visitadas por vampiros masculinos, enquanto os homens são despertados para o além por vampiros femininos. Portanto, o segundo ponto divergente da obra é Carmilla, enquanto vampira, escolher como presa a jovem Laura. Essa peculiaridade até então reforça o viés transgressor da vampira, transpondo não somente normas socioculturais, mas também as normas instituídas à figura vampírica.

Dentre as figuras capazes de serem conectadas ao vampirismo, como o íncubo/súcubo e o *brucolaque*, há sempre diversos caminhos que os conectam na mesma emoção: o medo. O *appesart*, natural da Europa do século XIX, seria uma criatura que pularia nas costas de transeuntes e se faria ser carregada até que o sujeito chegasse em sua residência (LECOUTEUX, 2005). Porém, é necessário apontar que tal criatura só saltaria em sujeitos que estivessem passando por um cemitério, uma encruzilhada, uma capela abandonada, uma floresta ou um pântano. Lecouteux (2005) chama esses locais de *loca incerta*, ou lugares incertos. Essa terminologia é possível de ser interligada a dois outros conceitos aplicados na literatura gótica: o infamiliar e o *loci horribiles*.

O infamiliar, temor cunhado por Sigmund Freud, aborda a ideia de algo originalmente comum, conhecido, corriqueiro, mas que, por algum motivo desconhecido, torna-se causador

de inquietação, medo e instabilidade. Ou seja, mesmo os ambientes citados por Lecouteux sendo de conhecimento comum e presentes na vida cotidiana, eles se tornam algo outro a partir da quebra do esperado.

Junto ao infamiliar, há o que o teórico França chama de *loci horribiles*, descrito como

[...] espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem. Os ambientes podem variar conforme o contexto cultural de cada narração, mas tanto regiões selváticas, quanto áreas rurais e os grandes centros urbanos são descritos, de modo objetivo ou subjetivo, como locais aterrorizantes. Os *loci horribiles* da narrativa gótica são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, já que expressam a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por extensão, o homem moderno – experimentam ante o espaço físico e social em que habitam (FRANÇA, 2017, p. 117).

Ou seja, o *loci horribiles* escolhido pelo *appesart*, e pela grande maioria das figuras metaempíricas correlacionadas ao vampiro, remetem a espaços significativos ao isolamento e à morte, símbolos estes que causam incertezas e medos derivados dos mais diversos nichos. Segundo Lecouteux (2005, p. 90)

[...] o *appesart* é puro produto do medo que invade o homem ao passar perto daquilo que antigamente chamavam “lugares incertos” (*loca incerta*), florestas, refúgios de almas penadas, sepulturas desconhecidas as quais alguém pisa por inadvertência, etc. (LECOUTEUX, 2005, p. 90)

Em *Carmilla* vemos alguns dos *loca incerta* citados e outros: a floresta nebulosa e repleta de sombras, a capela tomada pelo efeito do tempo guardando o túmulo da vampira, o castelo pouco habitado e, também, o castelo deteriorado e abandonado. Essas ambientações colaboram tanto para a obtenção do efeito do medo quanto para a exemplificação do estado mental das personagens que nelas habitam.

Outra criatura com hábitos semelhantes ao do vampiro é o *strigoi*. Essa figura é comumente vista saindo de seu túmulo durante a noite ou retornando a ele durante o amanhecer e, caso se atrase para regressar a seu local de descanso, explode em pedaços ou torna-se frágil podendo ser assassinada (LECOUTEUX, 2005). Interessante observar a importância da luz para o *strigoi* e até mesmo Drácula e outros vampiros, porém, como dito anteriormente, *Carmilla* apresenta uma resistência maior ao sol, demonstrando-se no máximo incomodada e com preferência pelo período noturno.

O *moroiu* (ou “Mulher de Branco”, no Brasil) também demonstra ter ligação com a vampira *Carmilla*. Essa criatura não é influenciada ou enfraquecida perante um dos maiores

sinais da Igreja cristã: a cruz. E, além disso, é comumente representada “[...] como uma mulher usando um tecido de linho branco sobre o peito, como uma espécie de *Dome blanche* [...]” (LECOUTEUX, 2005, p. 109, grifo do autor). A *Dome blanche*, no Brasil, conhecida como “Mulher de Branco”, é um fantasma – normalmente vestida com um vestido branco ou vestimenta similar – associado a tragédias brutais ou entendido como sinal de um desastre. Em *Carmilla* apresenta-se a importância da mortalha para o mito vampírico ali esmiuçado, sendo o tecido feito tradicionalmente de linho branco. Além disso, a aparição de Carmilla no castelo da família de Laura funciona como um alerta para as mortes que se seguiriam com a vampira ali residindo.

Todas as figuras supracitadas – *brucolaque*, íncubo/súcubo, *appesart*, *strigoi* e *moroi* –, com diversas peculiaridades, mas muitas correspondências, foram ao longo dos anos sendo assimiladas. Essa incorporação entre as criaturas resultou no único apontamento assertivo capaz de ser feito: os sugadores (pós) humanos eram tidos como reais e, de algum modo, era imprescindível sua eliminação para a sobrevivência (LECOUTEUX, 2005).

Para solucionar o caos causado pelas criaturas entendidas como vampíricas, vários foram os métodos selecionados – conforme alguns já abordados, como a decapitação e a cremação. Entretanto, houve também a tentativa da instituição religiosa cristã, dominante até o século XIX, de, além de eliminar a ameaça, justificá-la.

Lutero, mesmo sendo uma das principais figuras da Reforma Protestante, tem a mesma opinião que a Igreja medieval sobre os vampiros e como livrar-se deles: são frutos de uma tentativa de enganação do mal e o exorcismo é sua solução (LECOUTEUX, 2005).

Diversas foram, entretanto, as exumações e profanações de túmulos. Os métodos postos como corretos e unicamente viáveis não eram considerados suficientes pelo povo, que mesmo depois dos exorcismos, ainda eram atormentados pelos vampiros. Partindo disso, é passível dizer que, por mais poder que a Igreja e o cristianismo carregassem, o povo, em momentos de desespero e obscuridade, recorriam a conhecimentos tidos mundanos e até mesmo hereges.

Sendo assim, a suposta crença – principalmente durante o século XIX, com a Era Vitoriana – torna-se frágil e banhada pelo falso moralismo impregnado na sociedade da época. Ainda, ao analisar a justificativa para o aparecimento da figura vampírica como significando a necessidade de uma explicação para a origem de epidemias e doenças misteriosas à época, novamente temos a falsa moralidade e crença cristã, pois, se a Igreja apontava todo elemento da vivência humana sendo ocasionada ou por Deus, ou pelo Diabo, qual o motivo dos ditos cristãos precisarem de mais explicações?

Corroborando os questionamentos anteriores, há os mais variados métodos de prevenção contra o vampirismo, todos divergentes quanto ao indicado pela Igreja: o exorcismo. Acreditava-se que

[...] a inumação do corpo de barriga para baixo, com a boca voltada para a terra. [...] Colocar o corpo com a boca virada para a terra é um meio de desviar a energia maléfica: em vez de escapar do túmulo, infiltra-se-á na terra; de resto, se o morto for um mastigador, o que ele devorará primeiro será a terra e os homens estarão salvos (LECOUTEUX, 2005, p. 121-122).

Esse determinado tipo de sepultamento foi destinado aos considerados potenciais vampiros, ou seja, aqueles que tiveram uma má morte – como já descrito anteriormente. Além disso, ser condenado a esse método era uma forma de retirar da sociedade tais sujeitos entendidos como pecaminosos e impuros. Portanto, “[...] aplicou-se a todos os malfeitores e criminosos – foi uma forma de exclusão da comunidade – e aos suicidas que tinham pecado contra Deus, escolhendo essa forma de morte” (LECOUTEUX, 2005, p. 122).

Outra característica de sepultamento e execução aplicada é o decepamento. Carmilla é decapitada, apunhalada e queimada para sua completa eliminação. A prática de cortar a cabeça do morto é percebida por toda a Europa do período medieval (LECOUTEUX, 2005). Além disso, há a utilização de “[...] pentagramas que, do outro lado do Reno, são chamados de “pés-de-feiticeiras” e usados para afastar os pesadelos” (LECOUTEUX, 2005, p. 127).

Ao longo da narrativa, Carmilla e Laura são abordadas por um saltimbanco, que as alerta sobre a presença de um vampiro na região e diz vender pergaminhos capazes de afugentar a criatura através de seus símbolos cabalísticos. Carmilla prontamente aconselha Laura a realizar a compra, fazendo com que as duas damas se tornem detentoras dos pergaminhos. A vampira, nesse momento, ao fazer com que Laura acredite no potencial protetivo do amuleto, ironiza a inocência da jovem. Esse ato é passível de ser correlacionado a própria ação que a Igreja diz ter o Diabo para ludibriar o ser humano.

Segundo o *Dicionário de Símbolos* (2020), o Diabo simboliza o limite, o centro de noite em contraste ao centro de luz – representado por Deus. Carmilla, posto isso, impõe-se tal qual o contraposto de Deus, e não somente quanto à malícia e à manipulação sobre Laura. A vampira também possui a capacidade de transformar-se em animais. Em uma passagem, Laura narra que durante uma noite foi visitada por um animal

[...] preto, cor de fuligem, semelhante a um gato monstruoso. Parecia ter cerca de 1,20 m ou 1,50 m, pois era do tamanho do tapete que ficava diante

da lareira; e andava de um lado para o outro, com o nervosismo ágil e sinistro de uma fera enjaulada (LE FANU, 2010, p. 88).

A mesma habilidade é descrita ser detida pelo Diabo e apontada como uma manifestação simbólica do distanciamento do espírito de seu potencial estado de elevação e pureza (CHEVALIER, 2020).

Carmilla transforma-se em um gigantesco gato preto, animal lido pelos muçulmanos como dotado de qualidades mágicas, fato possível de ser relacionado ao momento da obra em que é descrita uma tapeçaria de Cleópatra no quarto destinado à vampira. O Egito é um país de maioria muçulmana, tendo implementado a religião desde o século VII. A ligação de Carmilla, o gato preto e Cleópatra torna-se ainda mais viável quando consideramos que a rainha cometeu suicídio, fator esse, como já explorado, decisivo para o que seria julgado como uma má morte e podendo resultar posteriormente no surgimento de um vampiro.

Após tentativas tanto religiosas quanto de cunho sociocultural de cada comunidade, também foi dada à palavra a ciência da época para explicar o suposto surgimento de tais criaturas malignas e, aparentemente, imortais. Previamente, o papel do vampirismo como causador de epidemias, comumente chamadas de “peste”, foi apontado como uma justificativa para a crença demasiada nessas figuras. Entretanto, Lecouteux aponta a fala de Jean Christophe Harenberg sobre como

[...] os vampiros não matam os vivos e que tudo que se debita a eles só deve ser atribuído à perturbação da imaginação dos doentes”. Retomando as informações médicas e descrição dos sintomas, os pesquisadores chegaram a algumas hipóteses sobre essa doença: trata-se do cólera – daí os rostos rubicundos dos vampiros –, da peste ou, ainda, da raiva... (LECOUTEUX, 2005, p. 131)

A possibilidade do cólera é plausível até mesmo como argumentação dentro de *Carmilla*, já que, ao final do romance, Laura descreve que a vampira, dentro de seu túmulo, tinha uma fisionomia “[...] se mostrava corada com o calor da vida” (LE FANU, 2010, p. 140). Partindo, assim, na perspectiva de que a maioria dos aspectos tidos como vampíricos são passíveis de serem lidos como derivados de doenças, René Girard aponta os vampiros como figuras tidas como “signos vitimários”, ou seja, sujeitos tornados como bode expiatórios para uma determinada comunidade quando ocorre uma tragédia (LECOUTEUX, 2005).

É interessante analisar que, em *Carmilla*, o indivíduo culpabilizado é, além de uma mulher, também lida como uma estrangeira, inicialmente. Em determinadas sociedades, o estrangeiro é visto por uma ótica ambígua, podendo representar “[...] tanto um mensageiro de

Deus quanto uma perigosa encarnação diabólica” (CHEVALIER, 2020, p. 464). Além disso, o *Dicionário de Símbolos* (2020) traz que o estrangeiro também não é possuidor dos mesmos interesses que os outros membros da comunidade em que ingressa, tornando-se o Outro, a exceção e a diferença. Por conta disso, é visto com desconfiança e grande potencial de fragmentar a estabilidade construída pelo grupo ali estruturado.

Ainda há, porém, a necessidade de conectar o símbolo do estrangeiro em Carmilla com sua representação do Diabo, afinal, devido à ambivalência carregada pelo primeiro, a significação do Diabo torna-se mais palpável quanto a manipulação e seu encargo como mensageiro da instabilidade e quebra de limites preestabelecidos.

Retornando aos apontamentos da ciência quanto às características vampíricas, Lecouteux explica:

Na Grécia, um *alaphostratos* – homem dotado de segunda vida, capaz de ver os espíritos e, portanto, de saber se o corpo está mesmo no túmulo – acompanha o padre. A suspeita dos vivos é desperta por sinais que não enganam: o corpo permanece flexível, vermelho e conserva os olhos abertos ou semicerrados. (LECOUTEUX, 2005, p. 132, grifo do autor)

No final da narrativa, Laura descreve como os médicos e autoridades encontraram o corpo de Carmilla em sua sepultura: a vampira apresentava

[...] 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. (LE FANU, 2010, p. 140)

E, como complementação, é posto ainda que a vampira detinha uma fisionomia corada e os olhos abertos. Esse conjunto de características, normalmente vistas em seres humanos vivos, fomentou a crença da (pós) vida sustentada pelas criaturas e lendas expostas anteriormente.

É apontado por Lecouteux (2005, p. 138) que, graças a Le Fanu, foi introduzido ao mito moderno “[...] um novo elemento: a dentição particular. Quando o ambulante avista a heroína da narrativa e Carmilla na janela do castelo, ele nota os dentes dessa última [...]”. Esse trecho da obra mostra ainda uma faceta, até então oculta de Carmilla. A vampira, quando questionada pelo vendedor se gostaria de serrar as pontas dos dentes, torna-se nervosa e exige que Laura expulse o ambulante.

Todas as dúvidas levavam, assim, ao momento de exumação. Para isso, era preciso localizar a tumba do vampiro e então utilizar alguns dos métodos de eliminação: decapitação, empalamento, cremação, entre outros. Como é dito, esse momento é o ápice narrativo, o fim da desgraça e a ascensão de Deus sobre o mal. Conforme exposto por Lecouteux (2005), normalmente, essa parte narrativa é desenrolada em locais distantes da comunidade, em tumbas e igreja deterioradas, porém, nos relatos, a aniquilação da criatura é realizada em locais comuns e habitados, perto ou até mesmo dentro dos vilarejos. Esse afastamento ocasionado nas narrativas vampíricas é passível de ser interligado aos aspectos narrativos de representação psicológica das personagens, comum ao gótico. A decadência e a deterioração do ambiente correspondem à instabilidade mental das personagens em busca da salvação e, se viável, da extinção dos monstros que as perseguem.

Em *História dos Vampiros* (2005), conta-se um relato de um padre, falecido, que durante o enterro é tocado por outro padre. Nesse momento, o falecido rompe em sangue. Diz-se então da importância do contexto para o estabelecimento do vampirismo. Se o padre houvesse jorrado sangue durante uma pandemia, muito provavelmente teria sido empalado e decepado por afiliação do Diabo e acusado de vampirismo.

A relevância do contexto é vista ainda no leque de soluções para a eliminação da criatura, já que, como dito, diversas vezes as opções dadas pela Igreja não foram suficientes. Portanto, “o socorro da religião não é absolutamente necessário [...]” (LECOUTEUX, 2005, p. 144) e, também, em determinados casos, útil.

É posto que:

A eliminação dos vampiros é inteiramente ritualizada: cada etapa da operação se desenvolve segundo um procedimento bem ancorado na realidade: há intervenção das autoridades, às quais se pedem socorro e proteção; estas autorizam a exumação, designam os executores, às vezes os acompanham ou nomeiam representantes. Quando as medidas tradicionais parecem fracassar, busca-se um padre, mas às vezes é o contrário, o que atesta certa repugnância em mutilar um cadáver, ato durante muito tempo considerado um crime pelos legisladores. Matar um vampiro é uma ação jurídica, às vezes precedida de um processo em que o morto é acusado de perturbação ou de assassinato; o tribunal ouve as testemunhas, mas, nos documentos que examinamos, não há nenhum vestígio da existência de um advogado de defesa, e por vezes a família se opõe vigorosamente à exumação ou interpõe um recurso [...] (LECOUTEUX, 2005, p. 149).

O traço jurídico e científico está presente em *Carmilla* e é apresentado ao final da narrativa, depois do afastamento de Laura da vampira. A jovem descreve:

No dia seguinte, foram oficiados os ritos formais, na Capala de Karnstein. A sepultura da Condessa Mircalla foi aberta; o general e meu pai reconheceram, na face agora exposta, a bela e pérfida hóspede [...] Os dois médicos, um ali presente, o outro representado pela pessoa do promotor público, atestaram fatos absolutamente fabulosos [...] Meu pai possui uma cópia do relatório da Comissão Imperial, com a assinatura de todos os que presenciaram os ritos, atestando a veracidade dos depoimentos (LE FANU, 2010, p. 140-141).

Toda a ação entorno do mito vampírico é realizada baseada em ritos e estágios a serem seguidos, ou, justamente por não serem concretizados esses estágios, há o surgimento então da criatura temida. E, novamente, a exumação tornou-se algo de decorrência extrema, fazendo com que houvesse casos como o do papa Bonifácio VII, promulgador da lei “Contra as detestáveis exumações dos túmulos”, criada durante a Idade Média e com o foco de cessar a abertura das sepulturas e a mutilação dos corpos ali acusados de vampirismo.

Em *História dos Vampiros* (2005, p. 152), é exposto como René Girard compreende os passos para que uma comunidade encontre os “signos vitimários” em criaturas como o vampiro e, previamente, a bruxa, a válvula para a realização do que o estudioso chama “assassinato coletivo”:

1. Um flagelo se abate sobre uma comunidade.
2. Para lhe dar um fim, a comunidade procura o responsável; as línguas se soltam, as pessoas rememoram fatos que pareceram anódinos, cuja soma confirma as suspeitas que apontam para um morto.
3. Arrolam-se “os sinais vitimários” que, no mito do vampiro, se relacionam com o aspecto físico do defunto, com a hora e o dia de seu nascimento ou, ainda, com sua profissão, em suma, com tudo o que contribuiu para tornar o morto um ser marginal em vida.
4. A comunidade inteira toma parte na execução por intermédio de um representante – carrasco ou executor designado pelos magistrados.

Como é tido, o detentor dos “signos vitimários” deve ser um indivíduo marginalizado em vida, sendo desconsiderado pela sociedade em que vivia. Ao averiguarmos a narrativa de *Carmilla*, uma possível constatação é de que a vampira foi justamente transformada em uma criatura maléfica por fazer parte de um dos vários grupos marginalizados no decorrer do século XIX – as mulheres. Na realidade, elas são marginalizadas na cultura ocidental desde o início da cristandade. Carmilla transpassa diversos limites impostos socioculturalmente pela sociedade da época: o constante questionamento religioso, a não submissão ao homem, o não encaixe na passividade imposta à mulher heterossexual, entre outros fatores.

Assim sendo, a sociedade *manstream*, por meio da eliminação do Outro, da alteridade e, conseqüentemente, a quebra da estabilidade, busca um alívio identitário em relação às mais diversas dúvidas sobre o viver humano. Conforme explica Lecouteux:

Sob as invectivas da Razão, a religião recuou e sua concepção da vida e da morte volta a ser posta em causa. A ciência é o novo dogma que deve explicar as engrenagens do mundo e livrá-lo do “amontoado de superstições”. Entretanto, os homens continuam a comungar nas antigas crenças e, desde 1743, vemos Emmanuel Swedenborg dialogar com os mortos e os anjos. Essas noções que os racionalistas atacam não desaparecem porque estruturam o pensamento, veiculam uma mensagem de esperança, consolação e justiça, em suma, desempenham importante papel no seio da sociedade. (LECOUTEUX, 2005, p. 158)

O Iluminismo possui um papel, portanto, fundamental na “cientificação” do vampiro. Com o grande foco no processo do óbito, o século XIX passa a desempenhar forças para aumentar a expectativa de vida e evitar erros que poderiam ser então debitados ao vampirismo (LECOUTEUX, 2005).

Um exemplo é a justificativa para os mastigadores, classe de criatura que se alimentaria da mortalha na sepultura e, quando essa acabasse, sairia do túmulo à procura de alimento. Para os cientistas do período, os mastigadores seriam “[...] indivíduos enterrados vivos que, no seu desespero, devoraram as mãos e a mortalha” (LECOUTEUX, 2005, p. 158).

Outro ponto relevante é o surgimento do vampiro suceder o fim da caça às bruxas, na Europa. Lecouteux (2005) expressa a aparente necessidade de expurgos violentos da sociedade entre curtos períodos. É contundente entender tal anseio como uma forma de rebelião contra as pestes e desastres recorrentes, uma subversão – ironicamente – aos fatores controlados pelas entidades divinas que, teoricamente, deveriam proteger o ser humano, e não dificultar sua sobrevivência ou eliminá-lo.

É dito ainda sobre a semelhança

[...] entre as execuções de bruxas e as de vampiros revela um mesmo *modus operandi* e um mesmo pano de fundo mental, e Eva Pócs mostra bem, por meio de documentos húngaros, o papel que as bruxas desempenharam voltando após a morte e disseminando doenças (LECOUTEUX, 2005, p. 159, grifo do autor).

Essa insurreição social pode ser entendida, então, como uma exteriorização da frustração, do luto e da incapacidade de controle externo experimentada pelo humano. A necessidade de estabilidade e conhecimento total embrenhada no desenvolver da vida humana

torna insustentável a ideia de não controle, ocasionando episódios de emergência por culpados a serem castigados, como modo de liberação do acúmulo do desgosto.

A conexão com as bruxas emerge conforme são emparelhadas com os ritos, métodos e lendas vampíricas. Segundo Charles Ferdinand de Schertz, no tratado *Magia posthuma*:

Os vampiros aparecem como bruxas mortas cuja atividade perniciosa foi ignorada em vida e cujo verdadeiro caráter se manifesta após a morte, e os sinais que seu corpo apresenta quando se abre o túmulo são os mesmos dos sugadores de sangue (LECOUTEUX, 2005, p. 159-160).

Do mesmo modo que são julgados indivíduos não merecedores de serem integrados à comunidade, um tratamento análogo é dado para esse grupo durante a morte e posterior a ela.

Há outros relatos que podem desempenhar um importante papel na estruturação do mito vampírico. Esse, em específico, torna-se uma via de dupla influência, em que o mito vampírico corrobora para as justificativas do evento, e o próprio acontecimento integra e agrega para as crenças do vampirismo.

Entre XVII e XVIII, houve uma condessa chamada Erzebeth Bathory, ou popularmente conhecida como “A condessa sangrenta”. Seus pais advinham da mesma família, porém, de ramos diferentes. Erzebeth foi criada na Transilvânia e desde criança sofria de episódios convulsivos, podendo ter se originado da consanguinidade de seus progenitores. Com 15 anos casou-se com o conde Ferenc Nádasdy, de 19 anos. Durante a guerra entre otomanos e húngaros, Ferenc tomou a frente como comandante-chefe, deixando o dever de administrar o castelo nas mãos da condessa. Foi nesse período que Erzebeth iniciou seus atos sádicos com os empregados, em especial, com as jovens mulheres.

Por mais aceitável que fosse o tratamento cruel com as classes mais baixas durante o período, o comportamento da condessa sobressaltava-se. Um dos castigos aplicados era a perfuração com alfinetes em pontos delicados, como unhas e mamilos, e durante a época de frio rigoroso, fazia com que as empregadas caminhassem pela neve, nuas, jorrando água fria sobre elas até que morressem por hipotermia. E algo relevante de ser apontado: quando o conde Ferenc estava no castelo, ele juntava-se a condessa e a ensinava novas técnicas de tortura.

Após o falecimento do marido, em 1604, Erzebeth conheceu Anna Darvulia – ocultista, alquimista e considerada praticante de rituais malignos – porém, o relacionamento não durou muito, já que Darvulia faleceu em 1609. Alguns relatos apontam Darvulia como amante de Erzebeth, pois era conhecida a bissexualidade da condessa. Após isso, Erzebeth

aproximou-se de Erzi Majorova, viúva de um fazendeiro, responsável por propor que, na falta de empregadas por conta dos boatos, a condessa utilizasse jovens da nobreza. Com isso, a condessa teria passado a torturar e banhar-se no sangue de jovens mulheres virgens das quais conseguia estabelecer contato (LECOUTEUX, 2005). Durante o período supracitado, era comum que a epilepsia fosse tratada ao aplicar sangue de alguém saudável nos lábios ou alimentada com uma mistura do fluido. Há teorias que apontam tal hábito como a motivação dos assassinatos ocasionados pela condessa que estaria na busca da cura para sua doença.

Tanto o ingerir do sangue quanto o banhar-se nele exibem a indicação do fluido como uma fonte de vida. Segundo o *Dicionário de Símbolos* (2020, p. 879), o “*Sangue é vida, diz-se biblicamente.*”, sendo assim, o líquido deteria a capacidade divinamente restrita a Deus, no âmbito religioso, de entregar a essência humana. E é justamente isso o tão procurado fator vampírico: uma busca incessante pela humanidade perdida ou simplesmente preterida de grupos considerados desonrosos, ou desmerecedores dela.

Lecouteux aponta esse dualismo na figura vampírica:

O mito põe em causa o dualismo corpo/alma e continua a veicular a noção de alma plural, com cada parte do corpo possuindo uma. Assim se explica a sobrevivência do vampiro do mesmo modo que sua procura desenfreada por sangue, já que é uma maneira de possuir uma “alma”, portanto a vida. (LECOUTEUX, 2005, p. 176).

Entretanto, há ainda outras facetas simbólicas para o fluido. Segundo Masters:

Sangue é o fator fundamental na origem do mito vampírico. Alguns acreditavam que a alma vivia dentro do sangue; outros simplesmente que era a fonte da vida. Deveria ser protegido a todo o custo como a fonte da virilidade: os guerreiros bebiam o sangue de seus inimigos mortos para obter suas forças. O sangue era essencialmente sagrado e desempenhava um papel proeminente no ritual de adoração e sacrifício – através das eras os deuses o requisitavam e para o propiciar os homens obedeciam completamente. Alguns povos detém o tabu do sangue, consideram o sangue algo sujo, mas, mesmo que os sentimentos se diferenciem, eles sempre são fortes. Se é natural morrer por perda de sangue é lógico pensar poder-se-ia viver novamente através da ingestão de sangue. (MASTERS, 1972, p. 4, tradução nossa)⁴²

⁴² “Blood is the key factor in the origins of the vampire myth. Some believed that the soul lived within the blood; others, more simply, that it was the source of life. At all cost it must be protected as the fount of virility: warriors drank the blood of their slain enemies to gain their strength. Blood was essentially sacred and played a prominent part in ritual worship and sacrifice – throughout the ages the gods have demanded it and in order to propitiate them Man has obediently complied. Some races have a blood taboo, considering blood to be unclean, but although feelings on the subject may differ, they are always strong. If it natural to die through loss of blood it is logical to think one could live again through drinking blood.” (MASTERS, 1972, p. 4)

Portanto, como exposto, a duplicidade simbólica do sangue é estabelecida universalmente, conforme dito por Lima (2016), e, afinal, por estar presente em todas as culturas, seja de modo positivo ou negativo, torna-se um fator comum, permitindo ao vampiro – figura estruturada a partir do sangue – desempenhar um papel intrínseco às sociedades.

Assim como a vitalidade atribuída ao sangue, o leite – e principalmente o materno –, é também conectado à vida. Segundo Chevalier, o líquido é a

[...] primeira bebida e o primeiro alimento no qual todos os outros existem em estado potencial, o leite é naturalmente o símbolo da abundância, da fertilidade e também do conhecimento, compreendida essa palavra em um sentido esotérico; e enfim, como caminho de iniciação, símbolo da imortalidade. (CHEVALIER, 2020, p. 610)

Essa capacidade de eternização é outro fator estrutural do vampiro, criatura imortal, porém, para isso, paga um alto preço moral: sua humanidade.

Quando analisamos a importância sobre a vitalidade intrincada aos dois símbolos, o sangue e o leite, é possível traçar o parâmetro partindo do mito do faraó Hércules que, ao ingerir o leite do seio de Hera, “[...] alcança, por este rito, uma nova existência, inteiramente divina, de onde ele tirará força para garantir, sobre esta Terra, sua missão soberana” (CHEVALIER, 2020, p. 610, grifo do autor). Haveria, assim, a substituição do leite pelo sangue na mitologia vampírica. Tal permuta estaria conectada justamente ao compartilhamento do símbolo pelo coletivo global, independentemente da comunidade em questão e sua conotação.

Sobre o leite, ainda é dito que:

[...] o leite é substituído pelo sangue. Isso produz, na realidade, os mesmos efeitos se se tratasse de leite: isto é, uma impressão de satisfação. Exceto que não é mais uma fonte de vida, mas uma fonte de morte e que é, mais ainda, de imortalidade (KOHN, 2012, p. 307).

O sangue passa, portanto, a representar não somente sua própria dualidade na significação de cada comunidade, mas também, quanto ao seu contraponto com o leite, outra fonte de vida, repleta da capacidade de vitalidade e divindade, enquanto expressa o símbolo da morbidez e da profanidade.

Ao retomarmos os ditos cristãos, fossilizados pela Bíblia, há diversas passagens sobre as capacidades do sangue e como o cristianismo entende o fluido. No livro de João é exposto:

Jesus lhes disse: “Eu digo a verdade: Se vocês não comerem a carne do Filho do homem e não beberem o seu sangue, não terão vida em si mesmos. Todo aquele que come a minha carne e bebe o meu sangue tem a vida eterna, e eu o ressuscitarei no último dia. Pois a minha carne é verdadeira comida e o meu sangue é verdadeira bebida. Todo aquele que come a minha carne e bebe o meu sangue permanece em mim e eu nele. Da mesma forma como o Pai que vive me enviou e eu vivo por causa do Pai, assim aquele que se alimenta de mim viverá por minha causa. Este é o pão que desceu dos céus. Os antepassados de vocês comeram o maná e morreram, mas aquele que se alimenta deste pão viverá para sempre” (Jo 6: 53-58).

O sangue, por fim, retoma a significação de vitalidade e de compartilhamento – a mesma visão que os guerreiros detinham ao alimentar-se dos inimigos caídos para ganharem suas forças –, a crença de obter vida, força, eternidade e abundância através do sangue é, assim, reafirmada pelo cristianismo. Essa afirmação com relação à importância do sangue é encontrada em *Carmilla*, afinal, em diversos momentos, Laura descreve a nova amiga como sendo portadora de uma grande letargia, e que, ao saírem para caminhar durante à tarde, Carmilla, após uma pequena volta

[...] logo ficava exausta e, ou retornava ao *schloss*, ou sentava-se num dos bancos espalhados sob as árvores. Aquela exaustão física não se coadunava com a atitude mental, visto que a conversa dela era sempre animada e brilhante. (LE FANU, 2010, p. 69-70, grifo do autor)

A falta do único alimento, o sangue, tornava Carmilla incapacitada motoramente. É preciso, entretanto, estabelecer uma diferença fundamental na obra: por mais abatida que estivesse, a vampira sempre mantinha suas habilidades verbais. É possível pressupor que a falta do líquido afetasse somente o âmbito físico ou que, mesmo em escassez alimentar, os poucos nutrientes preservados eram direcionados para a competência enunciativa.

De qualquer modo, a funcionalidade da fala é, de fato, um pilar para a sobrevivência da vampira. É por meio da argumentação que Carmilla ludibria a família e, principalmente, Laura, sobre sua real condição. Sem essa capacidade, a vampira não poderia ter nem ao menos adentrado o castelo através do suposto acidente.

Porém, o sangue ainda detém uma incumbência maior. Em diversas lendas, incluindo a obra *Carmilla*, o vampiro é encontrado dentro de sua sepultura. Mas não somente, a criatura é vista flutuando no fluido, ou seja, o caixão encontra-se preenchido por sangue. Na obra, é exposta a seguinte descrição: “[...] o caixão forrado de chumbo estava inundado de sangue, com uma profundidade de cerca de vinte centímetros, e naquele sangue o corpo flutuava” (LE FANU, 2010, p. 140).

Do mesmo modo dual que o sangue, o feminino também porta a duplicidade em sua simbologia. Representa a pureza e a beleza, mas também a frieza e a impiedade (CHEVALIER, 2020). E, interessantemente, o túmulo, segundo C. G. Jung, é entendido como conectado ao arquétipo feminino, representando o acolhimento e a proteção advindos da figura materna. Entretanto, enquanto desempenha o início e a proteção, também demonstra o que seria a morte e o desconhecido. Sendo assim, como dito por Chevalier (2020, p. 998, grifo do autor): “A mãe, e seus símbolos, é simultaneamente *amorosa e terrível*”. Essa afirmação torna a presença do sangue no túmulo de Carmilla em um grande reforço simbólico: a vampira, portadora da ideia materna, mas mortífera, é embebida em sangue, símbolo detentor de vitalidade e extermínio, dentro de seu túmulo, representando a início e o fim do viver humano.

A ligação do feminino com símbolos duais muito foi e ainda é utilizada pela Igreja em seus dizeres. Conforme Nogueira,

incorporando, pois, todas as crenças da Antiguidade, amplificado pelo discurso da Igreja. O Diabo preside a vida da comunidade cristã. Em toda parte se vê o diabólico, o mundo inteiro é por ele invadido. E sua vítima é por excelência, a mulher (NOGUEIRA, 2002, p. 42).

A queda de Adão é atribuída à Eva e, até mesmo Lilit – sendo a primeira mulher de Adão – também é lida negativamente, vista como a mãe dos demônios. Portanto, ambas figuras são essencialmente e simultaneamente boas e más, genitoras e assassinas, belas e horríveis. Lilit é tida como a representação dos “[...] ódios contra a família, o ódio aos casais e aos filhos [...] Devora os recém-nascidos [...]” (CHEVALIER, 2020, p. 616). A leitura da mulher e, conseqüentemente, da vampira, é engendrada à leitura cristã ocidental.

A codependência da vampira perante a representação feminina a torna em uma criatura profundamente intrínseca a aspectos socioculturais, e não somente a lendas com possíveis funções explicativas. Essa ligação, novamente e por fim, reforça o vínculo entre mulher, vampiro e sociedade, traçando um fluxo de repasses significativos entre os símbolos.

3.1 A VAMPIRA

Segundo Fred Botting (1996), o gótico produz efeitos emocionais e imaginativos que excedem a capacidade de racionalização, tais como a paixão, o entusiasmo e a sensação de

transgressão social quanto às leis de propriedade e moral. Em *Carmilla* (1872), os aspectos transgressivos são ainda mais latentes.

Na narrativa de Le Fanu, acompanhamos Laura, uma jovem de família burguesa que vive somente com o pai e alguns empregados em um castelo afastado de qualquer centro urbano. Por viverem em certo isolamento, a dama anseia por contato com alguém da mesma faixa etária, necessidade essa raramente saciada. Uma das únicas companhias que tinha era a sobrinha de um amigo de seu pai, o General Spielsdorf.

Entretanto, para a tristeza de Laura, a protegida do general havia falecido há pouquíssimo tempo, de modo súbito. Porém, em uma noite de lua cheia, ocorre um acidente com uma carruagem logo em frente ao castelo da família. Do veículo, saem uma senhora elegante e uma jovem desmaiada. A senhora, que não diz como se chama, pede que o pai de Laura cuide da jovem desfalecida, sua filha, pois precisa completar a viagem que realizava com urgência. O pai de Laura aceita, depois de certa insistência da própria filha, e, assim, a jovem, chamada Carmilla, passa a viver com a família enquanto sua mãe não retorna.

Durante a estadia de Carmilla, diversos acontecimentos inquietantes ocorrem. A jovem hóspede não deseja ou não pode revelar qual seu local de origem ou o nome de sua família. Costuma ter um comportamento letárgico, hábitos de sono incomuns e um afeto por Laura visto como excessivo pela própria protagonista. Por mais que Laura tenha ressalvas quanto à nova amiga, ela também demonstra grande carinho e apreço pela outra. Entretanto, a calma é quebrada novamente com a aparição de uma misteriosa doença. A pessoa enferma afirmava ter sido atacada por algo e logo após alguns dias falece. Certo tempo decorre até que Laura começa a apresentar os sintomas da temida enfermidade:

[...] 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 (LE FANU, 2010, p. 93).

Laura nota que conforme sua doença progredia com mais fervor, Carmilla demonstrava seu afeto por ela. Porém, uma dúvida sobre o estado de Laura recaí sobre a família, já que os camponeses que contraíam a doença não passavam mais de alguns dias vivos após o suposto ataque, enquanto Laura permanecia nesse estado há semanas. O pai da dama chama então um médico que, aparentemente, o adverte da possibilidade do vampirismo. Sem ser informada da trágica novidade, Laura então acompanha o pai em uma misteriosa

viagem até Karnstein, sendo o castelo e a família que o detinha entrado em decadência há mais de cem anos. É relevante para a análise quanto ao mito vampírico frisar que Laura é descendente dos Karnstein por parte de sua falecida mãe. No meio do caminho, encontram com o General Spielsdorf, amigo do pai de Laura, que relata ter descoberto o motivo da morte de sua sobrinha Carmilla, conhecida por ele como Millarca. Tanto Millarca quanto Matska são membros remanescentes da família Karnstein, vivas por meio do vampirismo.

Tendo como objetivo a vingança de sua sobrinha, o general vai até as ruínas dos Karnstein para decapitar o demônio que o assolou. Acompanhando o amigo, o pai de Laura e a mesma presenciam a exploração ao que já havia sido um dia a capela da família. Após encontrarem o túmulo de Millarca, o grupo pede para que um promotor e dois médicos os acompanhem no dia seguinte para exterminarem o ser que ali jazia.

Como Laura não estava presente, por não ser permitida, no momento em que o general e seu pai concluíram que Millarca era Carmilla, a dama só toma conhecimento do que lhe afligia após findada a ameaça. E, assim, após anos dos acontecimentos, Laura relata, por meio da feitura de um livro, os perigos que viveu.

Ao longo da narrativa, é possível identificar o que Botting (1996) apontou anteriormente como transgressão. O autor descreve:

Encorajando crenças supersticiosas, as narrativas góticas subverteram os códigos racionais de compreensão e, em sua apresentação de feitos diabólicos e incidentes sobrenaturais, aventuraram-se no terreno profano da necromancia e do ritual arcano. A centralidade da usurpação, intriga, traição e assassinato nas conspirações góticas parecia celebrar o comportamento criminoso, execuções violentas de ambição egoísta e paixão voraz e atos licenciosos de desejo carnal. Tais terrores, emergindo da escuridão de um castelo ou espreitando nas feições escuras do vilão, também eram a fonte de prazer, estimulando excitações que confundiam as definições de razão e moralidade e, temiam os críticos, encorajando o declínio dos leitores à depravação e corrupção. (BOTTING, 1996, p. 4, tradução nossa)⁴³

Todo tipo de comportamento classificado como externo ao definido como moralmente aceito é um ato de transgressão, visto ainda como estimulador, capaz de influenciar os leitores de obras góticas. É relevante ainda dizer que essa preocupação da

⁴³ “Encouraging superstitious beliefs Gothic narratives subverted rational codes of understanding and, in their presentation of diabolical deeds and supernatural incidents, ventured into the unhallowed ground of necromancy and arcane ritual. The centrality of usurpation, intrigue, betrayal and murder to Gothic plots appeared to celebrate criminal behaviour, violent executions of selfish ambition and voracious passion and licentious enactments of carnal desire. Such terrors, emerging from the gloom of a castle or lurking in the dark features of the villain, were also the source of pleasure, stimulating excitements which blurred definitions of reason and morality and, critics feared, encouraging readers’ decline into depravity and corruption.” (BOTTING, 1996, p. 4)

crítica advém do grande acesso das massas à leitura, tornando, assim, uma estética como a gótica, baseada na exposição do encoberto, uma ameaça aos valores estabelecidos pelas instituições de poder dos séculos XVIII e XIX. A figura da antagonista Carmilla é a personificação da transgressão. Ela é uma mulher e uma vampira, ou seja, dois componentes que representam a margem da sociedade do século XIX, o monstro causador da rachadura moral constituída socioculturalmente.

Segundo Foucault (2001), a figura da anomalia presente no século XIX origina-se em três facetas inicialmente vistas separadas durante os séculos XVII e XVIII: o monstro humano, o indivíduo a ser corrigido e o masturbador. O monstro humano rompe não somente fundamentos jurídicos, mas também leis tidas como naturais pela sociedade vigente. Dessa maneira: “Ele é o limite, o ponto de inflexão da lei e é, ao mesmo tempo, a exceção que só se encontra em casos extremos, precisamente. Digamos que o monstro é o que combina o impossível com o proibido” (FOUCAULT, 2001, p. 70).

Essa conceitualização de Foucault é passível de ser assimilada ao proposto por Botting (1996) com a transgressão, sendo essa um atravessamento dos limites estéticos e sociais. Foucault (2001, p. 79) pontua que a “[...] transgressão, por conseguinte, dos limites naturais, transgressão das classificações, transgressão do quadro, transgressão da lei como quadro: é disso de fato que se trata, na monstruosidade”, tornando mais clara a conexão entre os dois conceitos de transgressão formulados por ambos os autores.

Além disso, o monstro é ainda, naturalmente, posto como uma resposta contranatural. Ou seja, é o resultado imprevisível do emaranhado de regras da própria natureza (FOUCAULT, 2001). Essa colocação muito se conecta aos questionamentos realizados por Carmilla sobre a sua natureza vampírica e até qual ponto ela, como criatura sobrenatural e lida como monstruosa, não seria também obra divina e, conseqüentemente, natural. Portanto,

[...] a monstruosidade é essa irregularidade natural que, quando aparece, o direito é questionado, o direito não consegue funcionar. O direito é obrigado a se interrogar sobre seus próprios fundamentos, ou sobre suas práticas, ou a se calar, ou a renunciar, ou a apelar para outro sistema de referência, ou a inventar uma casuística. No fundo, o monstro é a casuística necessária que a desordem da natureza chama no direito. (FOUCAULT, 2001, p. 80)

A segunda característica da anomalia é o indivíduo a ser corrigido. Essa figura torna-se presente nos núcleos em que existe: na família, nas instituições que faz parte, como a escola, a igreja, etc. (FOUCAULT, 2001). Algo, porém, curioso, é o pressuposto de que, para ser um monstro, esse deve ser o desviante da regra. Entretanto, o indivíduo a ser corrigido é

comum e recorrente, sendo facilmente constatado, tornando essa característica um paradoxo inerente.

A terceira e última faceta é o masturbador. Este se apresenta como um indivíduo comum no cotidiano, mas que nunca é dito. Conforme exposto pelo autor “A masturbação é o segredo universal, o segredo compartilhado por todo o mundo, mas que ninguém comunica a ninguém” (FOUCAULT, 2001, p. 74). O saber da existência e o ocultamento intencional transforma esse aspecto na origem de todo possível malefício que seja ocasionado dentro de um grupo social.

Entretanto, dessas três facetas, é o monstro que desestabiliza essencialmente as redes de poder, é ele que ocasiona a “[...] suspensão da lei civil, religiosa ou divina” (FOUCAULT, 2001, p. 79). Essa figura, durante a Idade Média até o século XVIII, era composta pela mistura de componentes:

É o misto de dois reinos, o reino animal e o reino humano: o homem com cabeça de boi, o homem com pés de ave – monstros. [...] É o misto de dois sexos: quem é ao mesmo tempo homem e mulher é um monstro. É um misto de vida e de morte: o feto que vem à luz com uma morfologia tal que não pode viver, mas que apesar dos pesares consegue sobreviver alguns minutos, ou alguns dias, é um monstro (FOUCAULT, 2001, p. 79).

A leitura da fusão como algo negativo e maligno é vista na própria constituição do ser que personifica o mal: o Satã. Le Sage, no romance *Le Diable boiteux* (1707), diz que o Diabo detinha “[...] pernas de bode [...]” (BRUNEL, 2005, p. 815). Colaborando com essa descrição, é posto que a entidade: “[...] sobre os largos ombros viam-se duas enormes asas negras, e seus cabelos, substituídos por serpentes vivas, enroscavam-se em torno de sua fronte [...]” (BRUNEL, 2005, p. 816).

Entender a mistura do humano com o animal como algo maléfico liga-se à percepção de que a “[...] redução a uma forma animal serve para manifestar simbolicamente a queda do espírito” (CHEVALIER, 2020, p. 395). Sendo assim, o fato de o monstro ser carregado de elementos fundidos e, mais especificadamente ao objeto de pesquisa, o vampiro ser comumente retratado como capaz de transmutar-se para animais como morcegos, gatos gigantes e cachorros, segue essa mesma linha simbólica.

Sobre o vampiro ainda, além da mistura de animal e humano, há também a mistura, como exposta no trecho, da vida e morte. No caso do sanguessuga, ser um vivente do entremeio – morto, porém vivendo da morte – reforça a simbologia do monstro em si. Quando analisamos Carmilla, é perceptível ainda a presença da outra fusão: a de sexos. Na narrativa,

Carmilla é lida como tendo comportamentos tidos masculinos mesmo sendo entendida como uma mulher. Essa conjunção, pela terceira vez, fortifica a faceta monstruosa da vampira. Porém, no início do século XIX, a monstruosidade é vista como sendo tão somente uma falha comportamental, “[...] não de natureza, mas de comportamento, que deve provocar a condenação. A monstruosidade não é mais, portanto, a mistura indevida do que deve ser separado pela natureza” (FOUCAULT, 2001, p. 91). E essa alteração do monstro jurídico-natural para o monstro jurídico-moral emerge justamente com o nascimento do romance gótico, no final do século XVIII (FOUCAULT, 2001).

Durante o século XVIII e XIX, a mulher era “[...] restrita a ser uma boa esposa e uma boa mãe [...]” (KANE, 2019, p. 1, tradução nossa)⁴⁴ e as que se adequavam ao molde eram chamadas de “O Anjo na Casa” (KANE, 2019, p. 1, tradução nossa)⁴⁵. Ainda segundo Kane (2019), a mulher deveria obedecer e trazer alegria ao marido, tendo como objetivo a maternidade. Quando solteira, deveria cumprir com as regras morais e, principalmente, manter-se virgem até que casasse. Além disso, não tinha direito à propriedade privada nem a desempenhar um papel no mercado de trabalho, sendo impossibilitada de ser independente economicamente.

Carmilla faz parte do grupo de mulheres que por não se encaixarem “[...] na idealização da imagem feminina não eram consideradas “anjos” (KANE, 2019, p. 2, tradução nossa).⁴⁶ Quanto à identidade da mulher, por mais que Carmilla fosse descrita como “[...] esbelta, e extremamente graciosa” (LE FANU, 2010, p. 65) – características esperadas de uma jovem dama –, ela possuía atitudes que Laura, como a representação do anjo vitoriano, desaprovava vividamente. Um exemplo disso é a passagem abaixo:

[...] 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 [...] (LE FANU, 2010, p. 68)

Laura sentia-se incomodada com as demonstrações de afeto de Carmilla, consideradas por si excessivas. A protagonista chega ao ponto de considerar esses comportamentos da hóspede como “[...] breves ataques de insanidade [...]” (LE FANU, 2010, p. 69). E ainda

⁴⁴ “[...] restricted to be a good wife and mother [...]”. (KANE, 2019, p. 1)

⁴⁵ “[...] “the Angel in the House”. (KANE, 2019, p. 1)

⁴⁶ “[...] the idealised female image are not considered “Angels”. (KANE, 2019, p. 2)

afirma que não poderia se “[...] gabar de pequenas atenções típicas de galanteios masculinos” (LE FANU, 2010, p. 69).

Laura interpreta a expressão da sexualidade de Carmilla como um desvio comportamental relacionado a algum aspecto psicológico. Para a protagonista, paralelamente à imagem da mulher produzida pelo século XIX, não é cabível que uma mulher expresse desejos sexuais – e muito menos por outra mulher. Quando afirma que Carmilla tem atitudes típicas masculinas, Laura legitima o lugar de passividade feminina tanto da hóspede quanto do seu próprio enquanto mulher.

Carmilla é, portanto, transgressora por não aceitar, questionar e transformar o comportamento feminino do século XIX. A personagem demonstra sua imperatividade em um diálogo com o pai de Laura, indagando sobre a obrigatória negatividade posta sobre a praga desconhecida que assola a região:

— Criador! *Natureza!* – disse a jovem, respondendo a meu amável pai. – E esta praga que assola a região é natural. *Natureza*. Tudo vem da *Natureza*... não é? Tudo o que existe no céu, na terra e embaixo da terra opera e vive segundo os comandos da *Natureza*? Creio que sim. (LE FANU, 2010, p. 76, grifo do autor)

É perceptível a necessidade de Carmilla sobre a aceitação de algo tido como mal, inatural, em algo bom, natural. Nesse ponto, a personagem demonstra grande humanidade, aspecto esse negado primordialmente por sua outra face elemental: a vampírica. Lecouteux (2005, p. 15) expõe que “[...] o vampiro representa a inquietação que nasce de uma ruptura da ordem, de uma fissura, de um deslocamento, de uma contradição”. Essa figura metaempírica é, igualmente, o contraimaginário do feminino, transgressora das regras estruturadas socioculturalmente por uma sociedade, no caso, a do século XIX.

Há diversas ambiguidades na figura da vampira perante o feminino. A mulher, conforme explora Alexander Meireles da Silva na introdução de *Carmilla* (2010), foi conectada a aspectos sensacionais, irracionais e à Lua. Segundo o *Dicionário de Símbolos* (2020, p. 630), de Jean Chevalier, a Lua passa por “[...] fases diferentes e mudança de forma.” Isso pode ser ligado à irracionalidade e à instabilidade pressuposta no imaginário sobre o feminino.

Segundo o *Dicionário de Símbolos*:

A Lua é também o *primeiro morto*. Durante três noites, em cada mês lunar, ela está como morta, ela desapareceu... Depois reaparece e cresce em brilho. Da mesma forma, considera-se que os mortos adquirem *uma nova*

modalidade de existência. A Lua é para o homem o símbolo desta passagem da vida à morte e da morte à vida; ela é até considerada, entre muitos povos, o lugar dessa passagem, a exemplo dos lugares subterrâneos (CHEVALIER, 2020, p. 630, grifos do autor).

A figura vampírica é, assim, intrinsecamente conectada à lua por representar corporalmente esse lugar de passagem, o entremeio de vida e morte. Consequentemente, quando somado o imaginário do feminino à vampira, temos como resultado um elemento altamente circular. É dito ainda que “[...] A Lua é *yin* em relação ao Sol *yang*: ela é *passiva, receptiva*” (CHEVALIER, 2020, p. 631, grifo do autor), afirmação que, ao mesmo tempo, reforça o estabelecido sobre o feminino do século XVIII e XIX, mas também estabelece a contradição ao colocar a passividade e a receptividade juntamente à instabilidade e à irracionalidade feminina.

Entretanto, essa não é a única contradição no símbolo da Lua interligado ao feminino. Para os chineses, os estonianos, os finlandeses e os iacutos, o satélite natural “[...] é um símbolo da fecundidade” (CHEVALIER, 2020, p. 631), enquanto os samoiedos veem a lua como “[...] o *olho mau* de Num (o Céu), do qual o sol seria o *olho bom*” (CHEVALIER, 2020, p. 631, grifos do autor). Portanto, enquanto a mulher, o feminino e a fecundidade são associados à Lua, simbolicamente contraditória; o Sol é posto como fecundador, rei e pai (CHEVALIER, 2020, p. 917).

A associação da vampira com a lua torna-se ainda mais concreta quando observamos um saber maia que afirma:

[...] o deus *Itzamna* (casa de cintilação – Céu), filho do ser supremo, é comparado ao deus solar *Kinich Ahau* (Senhor-Rosto do Sol). É por isso que *Ixchel*, deusa da Lua, era sua companheira, mas também seu aspecto hostil, mau, que possui os mesmos traços dele, se bem que use sobre a fronte uma tira de serpentes, atributo das deusas. (KRIR, 98 apud CHEVALIER, 2020, p. 631)

A Lua passa a ser entendida como a face negativa, o aspecto que se deseja esconder, e, portanto, posto na escuridão. Além disso, sabe-se que as deusas utilizam uma tira de serpentes, criatura essa que “[...] é enigmática, secreta; é impossível prever-lhe as decisões, que são tão súbitas quanto as suas metamorfoses” (CHEVALIER, 2020, p. 893). Assim, diversos símbolos conectados ao feminino expressam além de instabilidade, uma faceta de mistério. Há, portanto, a correlação do feminino à instabilidade e à mudança de forma, como mencionado anteriormente, e a disposição da figura vampírica torna-se clara quando esses

elementos negativos, e a própria escuridão, são apresentados como componentes de transgressão ao que é bom e aceito.

Chevalier aponta ainda a simbologia do astro na astrologia como sendo:

[...] o princípio passivo, mas fecundo, a noite, a umidade, o subconsciente, a imaginação, o psiquismo, o sonho, a receptividade, a mulher e tudo que é instável, transitório e influenciável, com seu papel de refletor da luz solar (CHEVALIER, 2020, p. 633).

E, novamente, a utilização desses três adjetivos: instável, transitório e influenciável, revigoram e intensificam o imaginário suposto sobre a mulher durante os séculos XVIII e XIX. Ainda sobre a imagem da mulher durante esse período, a citação aponta a Lua tendo como papel ser um “refletor da luz solar”, vivendo para o Sol que, simbolicamente, é ligado ao homem. Ademais, “a imaginação, o psiquismo, o sonho” também contribuem para a visão da mulher histérica e louca, como ocorre com Laura depois do primeiro encontro com Carmilla, ainda durante sua infância.

É importante elucidar que “as fases da Lua e o crescente evocam a morte e ressurreição” (CHEVALIER, 2020, p. 632) e, conforme a lenda vampírica, esses seres metaempíricos preferem habitar a noite, longe da claridade da luz do Sol. À vista disso, o vínculo de sobrevivência para com a noite que os vampiros detêm, também estabelece essa circularidade na vida dentro de sua morte, interpelados pela Lua e suas faces. A circularidade presente na vampira é mais evidente perante a iluminação trazida pelo simbolismo lunar. Segundo Chevalier:

Na mitologia, folclore, contos populares e poesia, este símbolo diz respeito à divindade da mulher e à força fecundadora da vida, encarnadas nas divindades da fecundidade vegetal e animal, fundidas no culto da **Grande mãe*** (Mater magna). Essa corrente eterna e universal se prolonga no simbolismo astrológico, que associa ao astro das noites a presença da influência materna no indivíduo, enquanto mãe-alimento, mãe-calor, mãe-carinho, mãe-universo afetivo (CHEVALIER, 2020, p. 633, grifo do autor).

A Lua carrega consigo ligações com a capacidade da mulher de gerar uma nova vida, a fecundidade dada somente a ela, porém, o astro também habita a face má, negativa, a ser escondida. Além disso, o satélite natural conecta-se à morte e à ressurreição, podendo ser lido como uma representação da transição, embasada pela sua simbologia de instabilidade e mudança de forma sobre o feminino. A vampira transmuta-se em um símbolo de circularidade contraditória, portando o elo entre a fecundidade e a maternidade com seu estado transitório

de morte e vida, conectado à necessidade compulsória de sangue humano para manter-se nesse entremeio.

Ao longo de *Carmilla*, Laura é atacada pela primeira vez pela vampira quando ainda era uma criança, não possuindo mais de 6 anos. Em outro momento, Laura compartilha sobre o falecimento de uma jovem que morava nos arredores: “A jovem esposa do porcariço morreu há uma semana; disse que alguma coisa a agarrou pelo pescoço, quando estava deitada, e quase a estrangulou” (LE FANU, 2010, p. 71). E, por fim, Carmilla também é responsável pela morte da sobrinha do General Spielsdorf.

É possível apontar uma preferência da morta-viva: essa sempre escolhe presas humanas jovens e do sexo feminino. Essa predileção reforça o círculo simbólico contraditório a partir do momento em que Carmilla, além de caçar seus semelhantes, mulheres, tem a propensão por jovens e crianças, indo de encontro com a sua capacidade de dar à luz enquanto mulher, detentora da possibilidade de ser mãe.

Segundo Meireles da Silva, na introdução de *Carmilla*, essa duplicidade reforçada pela vampira é acompanhada de correlações com, por exemplo, “A terra [que] nutre a vida mas também é o reino dos mortos sob o solo” (LE FANU, 2010, p. 19). Esse antagonismo de conceitos dentro do feminino e, portanto, na vampira, é notado também na deusa hindu Kali. Ela é tida como a face oposta de Shiva: a destruidora, porém, também mãe. Silva afirma que

[...] essa associação da mulher com a maternidade, o sangue, a vida e a morte são recorrentes entre os povos antigos em problemas relacionados com o parto, e serviram de matéria-prima às primeiras narrativas sobre vampiros [...] (SILVA, 2010, p. 20 *apud* LE FANU, 2010, p. 20)

Juntamente de Kali, há ainda a presença de outra figura de renome na cultura ocidental, já mencionada: Lilit. Podendo ser entendida como a verdadeira primeira mulher criada por Deus, Lilit é relacionada à perturbação dos amores genuínos, sendo compreendida como uma transgressora de uma das instituições mais antigas na sociedade ocidental: o casamento. Também é comparada à lua negra e aos impulsos, além de ser colocada como devoradora de recém-nascidos (CHEVALIER, 2020).

Como sua punição, Lilit foi trancafiada “[...] nas profundezas do mar, e objurgações tendem a mantê-la ali, para impedir que perturbe a vida dos homens e das mulheres sobre a Terra (SCHS, 173 e *passim*)” (CHEVALIER, 2020, p. 616). É visto, assim sendo, o aprisionamento do corpo outro ao tido como certo na sociedade ocidental. Esse corpo que

foge das regras institucionalizadas, as transpassando, é silenciado e apagado, assim como a própria presença de Lilit no Livro Sagrado.

Da mesma forma que Lilit, Carmilla também sofre do mesmo silenciamento. A morte da vampira no final da narrativa torna-se uma forma de apagamento do sujeito que quebra os limites, do que age de forma considerada imoral e incorreta. Somado a isso, a própria obra *Carmilla* também foi somente resgatada durante o século XIX, com a republicação da novela por editoras como Pandorga e Via Leitura.

Colaborando para essa marginalização, o século XIX – conhecido por sua postura sufocante e restritiva para com os corpos femininos – foi, curiosamente, antecedido pelo período do início de uma suposta liberdade para esses mesmos corpos, o século XVIII. Porém, a atitude perante as mulheres foi retrocedida com o início do século XIX, acarretando, assim, na estagnação quanto a situação precária e invisibilidade dos corpos femininos. Essa constituição histórica é passível de ser vista, portanto, em figuras como Lilit e Carmilla, apagadas de suas histórias como manchas a serem limpas da moral da sociedade da qual fazem parte.

Como exposto, portanto, indivíduos como Kali, Lilit e Carmilla apresentam o duplo relacionado fortemente com a Lua: “A vida noturna, o sonho, o inconsciente, a Lua são todos termos que têm parentesco com o domínio misterioso do *duplo* [...]” (CHEVALIER, 2020, p. 634, grifo do autor). E também “[...] a lua e a noite simbolizam a imaginação mal sã, oriunda do subconsciente; acrescentemos que o autor compreende por subconsciente: *a imaginação exaltada e repressora* (DIES, 36)” (CHEVALIER, 2020, p. 634, grifo do autor).

A definição de subconsciente como algo exacerbado e, conseqüentemente, algo negativo e imoral condiz com o apontamento de Fred Botting (1996, p. 4) sobre os elementos góticos serem excessivos e ambivalentes e, portanto, conectados à transgressão. A vampira Carmilla é o ápice imagético da transgressão para o século XIX: além de ser uma criatura que constrói a personificação do transpasse do real, colocando em questionamento os princípios morais e as regras tidas como universais, é também uma mulher, que segundo as leis do século XIX, deveria permanecer dentro de um lar com o único objetivo de servir seu marido e gerar filhos.

As figuras góticas, como a vampira Carmilla,

[...] ao cruzar os limites sociais e estéticos, serve para reforçar ou sublinhar o seu valor e necessidade, restaurando ou definindo limites. Os romances góticos freqüentemente adotam essa estratégia de advertência, alertando

sobre os perigos da transgressão social e moral, apresentando-os em sua forma mais sombria e ameaçadora. (BOTTING, 1996, p. 5, tradução nossa)⁴⁷

Sendo assim, esses elementos instigam questionamentos e resultam em transgressão. Porém, muita das vezes, também reforçam as normas socioculturais estabelecidas pela sociedade em questão ao demonstrar no que a ameaça de avançar para além do conhecido e aceito pode resultar.

Por conta desse fator moralizante no gótico, o excesso e a transgressão são sanados ao final da narrativa. Conforme Botting (1993) expõe

[...] depois de escapar dos monstros e penetrar na floresta, labirintos subterrâneos ou narrativos do pesadelo gótico, heroínas e leitores conseguem retornar com elevado sentido de identidade às sólidas realidades da justiça, moralidade e ordem social. (BOTTING, 1993, p. 5, tradução nossa)⁴⁸

Essa é a finalização da narrativa: depois dos heróis, o pai de Laura e o General Spielsdorf se encontram no túmulo do “monstro” Carmilla, ambos pedem a presença de dois médicos e de um promotor público para que abram a sepultura e destruam a ameaça. A necessidade de uma certificação advinda de pessoas com autoridade social reforça o grau de transgressão cometida pela vampira.

Quanto à donzela indefesa e ignorante de sua situação, Laura somente toma ciência dos ocorridos após a morte da criatura vampírica, retornando à vida passível a uma mulher de classe alta no século XIX: dedicar-se às questões do lar. Porém, um fator interessante em *Carmilla* é que mesmo após a finalização do elemento transgressor e o retomar da ordem, Laura ainda encontra tormento nas memórias sobre a vampira. No último parágrafo, a moça expressa:

[...] até hoje a imagem de Carmilla volta à minha lembrança, lânguida, bela; outras vezes, é o demônio contorcido que vi nas ruínas da igreja; e, tantas vezes, em devaneio, assusto-me, imaginando ouvir os leves passos de Carmilla à porta do salão de estar (LE FANU, 2010, p. 146).

⁴⁷ “[...] by crossing the social and aesthetic limits, serves to reinforce or underline their value and necessity, restoring or defining limits. Gothic novels frequently adopt this cautionary strategy, warning of dangers of social and moral transgression by presenting them in their darkest and most threatening form.” (BOTTING, 1996, p. 5)

⁴⁸ “[...] after escaping the monsters and penetrating the forest, subterranean or narrative labyrinths of the Gothic nightmare, heroines and readers manage to return with an elevated sense of identity to the solid realities of justice, morality and social order.” (BOTTING, 1996, p. 5)

A vampira, mesmo que finalmente morta, ainda vaga como uma ameaça à, agora, frágil realidade do ponto de vista de Laura. O que antes era entendido como estável e confiável, passa a ser visto em sua fragilidade e enganação, fazendo com que a protagonista não consiga retomar totalmente a crença na vida dita como cotidiana do século XIX.

Esse assombro da figura de Carmilla é ainda passível de ser vinculado aos traumas decorrentes das situações vividas por Laura com a vampira, tornando a donzela, de fato, louca em determinada medida. Essa interpretação é vinculada ao apontamento do próprio pai de Laura no início da trama que, ao desconfiar dos medos dela quando criança, passa a medicá-la conforme a prescrição de um médico. Portanto, ao aceitarmos essa loucura final da protagonista, aceitamos essa instabilidade psicológica relacionada a ela desde o começo da narrativa e, além disso, reforçamos o simbolismo tanto do feminino quanto da própria vampira.

No final imposto a Carmilla há ainda a punição como elemento base da narrativa. Ao analisarmos a punição durante o período do direito clássico, encontraremos o pressupor de que, ao infligir um crime, esse será lido como um atentado direto ao soberano vigente, sendo assim, “[...] um pequeno fragmento de regicídio” (FOUCAULT, 2001, p. 102). Há, portanto, o entendimento do crime como um atentado direto ao designado escolhido por Deus, acarretando, assim, em uma punição exagerada, pela necessidade da punição sobressair-se perante o crime. E, para isso, normalmente o fator utilizado era o terror (FOUCAULT, 2001).

Portanto, por mais terrível, cruel e excessiva que fosse a punição, essa nunca seria lida posteriormente como um crime sobre o crime. Somente com a chegada do século XVIII e a nova economia dos mecanismos de poder que ocorreu a alteração no grau da punição. O poder passa a tentar otimizar sua operação, por assim dizer, tornar-se aprimorada dentro da sua nova constituição social.

Por conta disso, há a necessidade de uma unidade de medida entre crime e punição, já que o novo mecanismo se vê como “[...] uma espécie de lei absolutamente fatal e necessária, pesando, em princípio, da mesma maneira sobre todo o mundo” (FOUCAULT, 2001, p. 108).

O primeiro criminoso constatado dentro desse novo modelo de poder é, segundo Foucault (2001), o criminoso político, aparecendo no final do século XVIII. Esse indivíduo tem como base o romper do contrato social primitivo, atendendo assim suas necessidades, pensamentos e instintos individuais em detrimento dos do coletivo.

Entretanto, Duport (1790 apud FOUCAULT, 2001) aponta que o malfeitor e o déspota, em um primeiro momento, podem parecer similares, indivíduos que rompe com o pacto social para realizarem ações de benefício individual. Mas, conforme dito por Foucault

(2001, p. 117) “É por estatuto que o déspota é um criminoso, enquanto é por acidente que o criminoso é um déspota.”, ou seja, o rei – desde seu nascimento até sua morte – atua para e por vontades quanto sujeito, enquanto o criminoso tem um ato voltado para seus próprios desejos durante todo o período de vida. Por fim, é constado que o primeiro monstro – transgressor de limites – é o rei.

Com isso posto, temos então o primeiro monstro derivado da figura do rei e o segundo monstro derivado do malfeitor. Do primeiro caso, um exemplo dado, é o de Maria Antonieta. A arquiduquesa colecionou questionamentos sobre sua conduta, listando diversos traços tidos como monstruosos. E Foucault (2001), além disso, dispõe como a primeira característica monstruosa de Antonieta o fato de ser estrangeira na pátria em que vivia, a França.

O mesmo ocorre em *Carmilla*. O medo advindo do estrangeiro também é visto na narrativa em que a vampira é tida – até as descobertas do final da narrativa – como uma estranha viajante deixada pela mãe aos cuidados do pai de Laura. Junto a chegada de Carmilla, os mais variados acontecimentos bizarros e perigosos iniciam-se, reforçando a imagem do estrangeiro como “[...] perigosa encarnação diabólica” (CHEVALIER, 2020, p. 464). Além disso, o *Dicionário de Símbolos* (2020, p. 465) trata sobre como o estrangeiro “[...] não tem os mesmos centros de interesse dos demais [...]”, ou seja, o estrangeiro por fundamentação seria um monstro na sociedade outra a ele.

Ainda sobre Maria Antonieta, houve sobre sua representação conectada a depravação por conta de suas relações incestuosas com seu irmão José II. Além disso, a arquiduquesa também mantinha relação com outras mulheres. Logo adiante, trataremos brevemente sobre o teor incestuoso no mito vampírico.

Por outro lado, o monstro derivado do malfeitor é tido como o “[...] que volta à natureza selvagem, o bandido, o homem das florestas, o bruto com seu instante ilimitado” (FOUCAULT, 2001, p. 124). Portanto, temos assim dois monstros humanos, formulados no final do século XVIII: o incesto dos reis e o canibalismo dos famintos (FOUCAULT, 2001). Essas duas figuras, como dito anteriormente, ainda circulam no pensamento sociocultural como os “[...] temas do consumo proibido [...]”, e, assim, monstros da ordem constituída pelas comunidades vigentes.

É interessante notar como a figura do vampiro encaixa-se nesses dois nichos: um ser que necessita do sangue da mesma espécie para continuar sua existência e que busca, conforme o mito que segue a narrativa, alimentar-se somente de familiares. Em *Carmilla*, a vampira corresponde justamente a essa descrição: sua necessidade de romper com o pacto

social de não agressão para benefício da sociedade e sua demanda predileta de alimentar-se de mulheres com conexões sanguíneas a sua. Desse modo, há como desfecho a duplicidade e a ambiguidade personificadas na figura da vampira: fecundidade e sede de sangue, passividade e imperatividade, “o Anjo da Casa” e a imoral, dentre outras. O cerceamento da mulher no lar, restrita a seu marido e filhos, forma o ambiente necessário para o surgimento nas obras góticas de tudo que era abafado e controlado na residência: o desejo, a vontade de ser, a liberdade e o domínio sobre si própria.

Carmilla pode ser lida, portanto, como uma obra que retrata essa aspiração nunca alcançada pelas mulheres dos séculos XVIII e XIX, e, se obtida, nunca de modo total e sem repercussões negativas para o resto da vida. Como comprovação disso, tem-se o destino de Carmilla, transformada em vampira a contragosto, adquirindo uma liberdade que tinha como preço o sangue, para no final ser morta como um ser anormal, em todos os sentidos possíveis e inimagináveis.

3.2 REVERBERAÇÕES DA FIGURA DA VAMPIRA

O gótico, sendo um gênero que vem atravessando os séculos por meio de sua capacidade de adequação à forma de fazer emergir o oculto do humano, moldou-se diante das inquietações e das grandes questões de cada período perpassado. Para sustentar esta alegação, Punter expõe que:

[...] algumas vezes é dito que o Gótico floresceu em tempos de real ou potencial agitação social – no final do século dezoito e começo do século dezanove, por exemplo, ou no final do século dezanove – mas, também seria possível questionar qual período da história ocidental recente não seria descrita dessa forma.⁴⁹ (PUNTER, 2004, p. XIX)

Botting (1996) aponta que diversas ansiedades presentes no século XX já corroíam os indivíduos desde o século anterior, o XIX, porém, com alterações para as especificidades do contexto. As figuras metaempíricas continuam tomando para si a personificação de questões culturais, solidificando a visão do gótico como marginal à tradição canônica, reconhecida pela crítica (BOTTING, 1996). No século XX, comenta ainda o autor, os indivíduos continuam com a descrença em

⁴⁹ “It is sometimes said that Gothic has flourished at times of actual or potential social upheaval – in the late eighteenth and early nineteenth centuries, for example, or at the end of the nineteenth century – but it would also be possible to ask what periods of recent western history could not be described in this way.” (PUNTER, 2004, p. XIX)

[...] valores e práticas associadas com a modernidade e entendem esses valores com poderosas ficções ou grandes narrativas, os novos, porém, familiares terrores e horrores emergem para apresentar a dissolução de toda a ordem, significado e identidade em um jogo de sinais, imagens e textos. (BOTTING, 1996, p. 9, tradução nossa)⁵⁰

Sendo assim, mesmo após séculos de existência do gótico, os sujeitos ainda preservam inseguranças semelhantes às dos tempos passados e continuam utilizando o gênero para externalizarem seus medos, muitas vezes inconscientes. É justamente por ser uma presença secular na literatura que Botting (1996) aponta a dificuldade de homogeneizar as características dessas obras, muitas das vezes, com mais de séculos entre suas datas de publicação. Essa circunstância torna o gênero “[...] uma forma híbrida, incorporando e transformando outras formas literárias do mesmo modo que desenvolve e muda as suas próprias convenções em relação aos novos modelos de escrita” (BOTTING, 1993, p. 9, tradução nossa).⁵¹

Como dito anteriormente, o gótico pode ser visto como uma tradição paralela à tradição literária canônica, observando e agindo de acordo com suas percepções e conclusões sobre a irmã que detém o poder da crítica e da luminosidade. Diante disso, Botting (1996) reflete sobre o relacionamento entre as duas faces e como o gótico surge e toma forma partindo das práticas literárias dominantes de cada período. Botting (1996, p. 10, tradução nossa)⁵² aponta ainda que o gótico “[...] emerge como a ameaça que define a literatura britânica” devido a essa marginalização imposta ao gênero.

Entretanto, mesmo com a contínua tentativa da crítica e das escolas literárias dominantes de seus respectivos períodos, o gótico floresce desde seu surgimento, e sua comprovação é a publicação de obras banhadas em seus conceitos até a contemporaneidade. É necessário, entretanto, apontar as nuances de seus contextos sócio-históricos e como esses influenciam a composição narrativa.

A figura vampírica, como foi visto anteriormente, é um dos muitos possíveis componentes nas obras góticas. Além do autor selecionado para esta pesquisa, diversos outros autores utilizaram dessa personagem para causar a transgressão em suas narrativas, como em

⁵⁰ “[...] values and practices associated with modernity and perceives these values as powerful fictions or grand narratives, new and yet familiar terrors and horrors emerge to present the dissolution of all order, meaning and identity in a play of signs, images and texts”. (BOTTING, 1996, p. 9)

⁵¹ “[...] a hybrid form, incorporating and transforming other literary forms as well as developing and changing its own conventions in relation to newer modes of writing. In many ways the multiple origins of Gothic writing highlight its diverse composition”. (BOTTING, 1996, p. 9)

⁵² “[...] emerges as the thread that defines British literature”. (BOTTING, 1996, p. 10)

O vampiro (1819), de John William Polidori, *Drácula* (1897), de Bram Stoker, e *Os Sete* (2000), de André Vianco.

Porém, não tão numerosas são as obras com vampiras em papéis com presença e relevância em narrativas posteriores à *Carmilla*. Algumas possíveis de serem citadas são *Christabel* (1816), de Samuel Taylor, uma balada publicada em duas partes, além de obras contemporâneas como o filme e livro nomeados *Deixa ela entrar* (2004), do autor John Ajvide Lindqvist, com o foco em um jovem menino vítima de *bullying* que desenvolve um grande afeto por uma garota vampira.

Em adição, há também a personagem Vampira (nos Estados Unidos, *Rogue*) da história em quadrinhos *X-Men* (1963), que, mesmo não sendo realmente a figura insólita da vampira, é detentora de um poder sobrenatural que, ao beijar uma pessoa, tem acesso a suas memórias mais profundas, acarretando posteriormente o coma no indivíduo beijado. Sendo assim, uma personagem conectada a aptidão de retirar a capacidade de viver do outro.

É relevante ainda citar um exemplo de obra brasileira com a presença de figura da vampira, sendo ela *O casamento do Lobisomem com uma Vampira Feiticeira* (s/d), de Franklin Maxado, que narra a união de uma vampira com um lobisomem, duas figuras normalmente contrapostas nas obras com esses personagens insólitos.

E para realização de um breve contraponto com *Carmilla*, foi selecionada a vampira Cláudia de *Entrevista com Vampiro* (1976), de Anne Rice. Publicado no final do século XX, o romance *Entrevista com Vampiro* foi escrito por Howard Allen O'Brien, conhecida popularmente como Anne Rice. A escritora nasceu em Nova Orleans, nos Estados Unidos, em 1941. A obra faz parte de um conjunto chamado *Crônicas Vampirescas* ou *The Vampire Chronicles*, no inglês. Além do livro, foi realizada uma adaptação cinematográfica, em 1994, e três HQs foram publicadas utilizando da obra como sua fonte.

Entrevista com Vampiro conta o depoimento realizado por Louis, um vampiro, para um repórter anônimo sobre sua vida humana e, posteriormente, sobrenatural. Nascido em 1791, Louis era um jovem detentor de uma plantação em Luisiana. Após a morte do irmão, torna-se perturbado pela culpa e, ao encontrar-se com Lestat, um vampiro que deseja a propriedade do jovem fazendeiro, é transformado em vampiro, passando assim a ter que aprender não somente a viver em seu novo corpo, mas também a tornar inteligível os mais controversos sentimentos e ações que é obrigado a tomar.

Louis passa a questionar não somente a natureza aparentemente má de sua nova raça vampírica, mas sua motivação de existir. Atormentado pelo silêncio mortal de Lestat, Louis decide desvencilhar-se de seu criador e seguir seu caminho em busca de respostas às suas

diversas dúvidas. Entretanto, Lestat nega a partida do jovem vampiro, forçando-o a ficar do seu lado ao transformar uma pequena criança chamada Cláudia em vampira. A garota, de no máximo 5 anos, devido ao fato de sua mãe ter sido morta pela febre, tornou-se órfã. Portanto, não houve grandes problemas em transformá-la. Depois desse momento, Louis se vê amando a criança como a filha que nunca teria e criando-a junto de Lestat.

Anos passam-se e o corpo de Cláudia continua como no momento da morte de sua parte humana: uma pequena criança de 5 anos. Entretanto, a mente que ocupa tal corpo já não corresponde mais a ele, sendo introspectiva, leitora de todos os livros que estivessem disponíveis e uma fria assassina.

Cláudia passa a ser o que prende Louis em diversos sentidos: ela mantém Louis acorrentado à sua vida vampírica para proteger a criança-mulher e também o próprio Lestat. Todavia, Cláudia torna-se cada dia mais incomodada com sua situação, trancafiada em um corpo que não corresponde a seus desejos, e, por fim, passa a exigir respostas de seus tidos pais. Entretanto, Lestat continua negando-se a dizer qualquer coisa à vampira, e Cláudia força Louis a lhe dar o que queria.

Depois que tomar conhecimento da culpa da dupla em seu congelar no tempo, Cláudia decide assassinar Lestat por ser o idealizador e consegue: com o vampiro mestre morto, Cláudia e Louis seguem para o Velho Mundo em busca de outros vampiros para que assim possam encontrar respostas quanto a origem de sua raça.

Após tentativas frustradas, a dupla se estabelece em Paris, convidada para o Teatro dos Vampiros. Por de trás das cortinas da peça, o teatro é comandado por Armand, um vampiro de 400 anos. Louis se vê encantado das mais variadas maneiras por ele, porém, ainda acorrentado à Cláudia, já que essa nunca teria autonomia para viver por si.

Armand então contribui para que o medo de ser deixada só cresça em Cláudia e, assim, a vampira força Louis a transformar uma mulher para essa ser sua nova cuidadora e companheira, deixando Louis livre. Entretanto, quando Louis decide deixar sua filha e cúmplice, os vampiros que vivem com Armand os prendem por tentarem matar Lestat, embora a única regra da “raça” seja não matar um semelhante. No entanto, Lestat retorna vivo e desejando vingar-se somente de Cláudia. Por fim, Armand salva Louis do confinamento, mas sendo incapaz de abandonar a pequena vampira, Louis retorna para salvar Cláudia, encontrando-a em cinza juntamente da mulher recém-transformada.

O ódio corrói o que restou de humanidade em Louis, fazendo-o queimar o teatro com todos os que o aprisionaram, menos Armand. Posteriormente, descobre que Lestat também

sobreviveu. Após esse incidente, Louis passa a vagar com Armand pelo mundo, mas tornou-se uma sombra do que era, não desejando ver e sentir a humanidade como antes.

Por fim, ao concluir sua narrativa para o jovem misterioso entrevistador, o jornalista revolta-se com a conclusão da história, alegando que Louis não compreende o significado de sua própria vida implorando para ser transformado em vampiro. Louis, então, alimenta-se do jovem, porém não o transforma. Após acordar, o entrevistador encontra-se sozinho com suas fitas que contêm a vida de Louis e, ao rebobiná-las, encontra uma localização não tão precisa da residência atual de Lestat, que se tornou um vampiro recluso incapaz de acompanhar as mudanças do mundo em que vive. Decidido, então, o repórter encaminha-se para o encontro com Lestat e a obra é finalizada.

Ao longo da narrativa, Cláudia, mesmo não aprovando, desempenha um papel importantíssimo para a manutenção mental de Louis. Desde o momento em que é transformada em vampira, Cláudia é descrita por Louis como “[...] a criança mais bonita que eu já vira, e agora cintilava com o fogo frio dos vampiros. Seus olhos eram olhos de mulher, eu percebia. Ela ficaria branca e etérea como nós, mas não perderia suas formas” (RICE, 2020, p. 93).

A vampira, não tendo mais do que 5 anos, é tida como detentora da frieza típica da raça de sugadores de sangue. Além disso, é portadora de “olhos de mulher”, apontamentos esses que rompe com a imagem socialmente configurada da criança: a da inocência infantil. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, a infância

[...] é símbolo de inocência: é o estado anterior ao pecado e, portanto, o estado *edênico*, simbolizado em diversas tradições pelo retorno ao estado embrionário, em cuja proximidade está a infância (CHEVALIER, 2020, p. 358, grifo do autor).

Cláudia, por ser uma criança, representante do estado puro da vivência humana, e vampira, figura composta por imagens negativas e marginalizadas, torna-se um elemento de transpasse sociocultural altamente incômodo para a sociedade do século XX. Uma criança retratada com uma voz que “[...] correspondia à sua beleza física, clara como um pequeno sino de prata. Era sensual. Ela era sensual. Seus olhos eram tão grandes e claros [...]” (RICE, 2020, p. 92). Cláudia é a consumação da contradição imagética, reproduzindo símbolos opostos – a inocência em comunhão com a sensualidade. Nesse aspecto, é até mais transgressora do que a personagem Carmilla, de Sheridan Le Fanu.

Carmilla rompe as expectativas sociais com seu comportamento apresentado como “masculino”, uma mulher imperativa e, por fim, uma vampira entrando em embate com a imagem da mulher-mãe. Já Cláudia, sendo uma criança, estilhaça um dos aspectos fundamentais para uma das instituições de poder mais antigas do ocidente: a igreja católica. Uma criança impura, assassina e demoníaca é o impossível diante da visão religiosa, já que, segundo a própria bíblia “[...] (Mt, 13, 3): ‘Em verdade vos digo, se não mudardes e não vos tornardes como as crianças, de modo algum entrareis no Reino dos Céus’” (CHEVALIER, 2020, p. 358).

A criança é o modelo de inocência e pureza na tradição cristã, como apontado por Chevalier (2020), e Cláudia dissimula esses dois conceitos desde o momento em que é transformada, distanciando-se cada vez mais conforme envelhece mentalmente. Além disso, Cláudia é criada com a verdade de que é filha de Lestat e Louis, dois homens, “— Ela é nossa filha – disse ele. – Agora ficará morando conosco” (RICE, 2020, p. 92).

Do mesmo modo que há indícios do elemento homoafetivo em *Carmilla*, também o encontramos em *Entrevista com Vampiro*. Cláudia é uma vampira com preferência de vítimas, ao ponto de Louis dizer que “parecia obcecada por mulheres e crianças” (RICE, 2020, p. 99). Portanto, somando-se a sua criação por um casal passível de ser lido como homossexual, Cláudia também apresenta ações contraditas à normalização, já que, conforme Lecouteux (2005, p. 89), “[...] as mulheres são quase sempre visitadas por vampiros masculinos e os homens, por vampiros femininos”.

Assim como Carmilla, ao caçar mulheres e crianças, Cláudia desempenha o papel de exterminação de seu próprio gênero e origem, encaixando-se com ainda mais fervor na circularidade imagética contraditória primeiramente exposta por Carmilla. O *Dicionário de Símbolos* explica sobre a figura do vampiro:

O vampiro representa o apetite de viver, que renasce tão logo é saciado e que se esgota em se satisfazer em vão, enquanto não for dominado. Na realidade, transferimos essa fome devoradora ao *outro*, quando tal não passa de um fenômeno de autodestruição (CHEVALIER, 2020, p. 1014, grifo do autor).

Essa necessidade de autodestruição é vista de modo amplificado nas duas personagens, justamente por se tratarem de figuras estruturadas em imagens contraditórias, porém coabitantes. Para além do elemento vampírico, a destruição de outras mulheres e crianças é ainda possível de ser notada como um modo de detenção comportamental, já que, como foi visto, as obras de cunho gótico têm, ao mesmo tempo, o efeito transgressor de

limites socioculturais e o alerta aos resultados catastróficos dessa transposição, sendo uma forma de conter os impulsos desses dois grupos humanos.

Louis, após observar Cláudia enquanto se alimentava pela primeira vez, atesta: “Não era mais uma criança. Era uma criança vampira.” (RICE, 2020, p. 93), reforçando a imagem impura, fria e dissimulada de Cláudia. O narrador, Louis, ainda comenta sobre a vampira:

Ela simplesmente era tão diferente de Lestat, e eu, que quase não conseguia compreendê-la, pois além de ser uma criancinha também era uma terrível matadora, capaz agora de procurar sangue com toda a força de exigência de uma criança (RICE, 2020, p. 96).

No trecho, Cláudia é conectada ainda à imagem do diabo que se disfarça para atacar os bons fiéis, utilizando, portanto, da figura infantil, detentora da pureza máxima humana, para matar e arrasar mais almas para o estado vampírico.

Outra questão sobre a criança-mulher, como é chamada em alguns momentos, é como “[...] não se lembrava dos anos anteriores, não tinha noção do medo. Muda e bela, ela matava” (RICE, 2020, p. 96). Tida como introspectiva, Cláudia mantinha grande parte de seus pensamentos para si até certo ponto da narrativa, comunicando-se através das leituras de Aristóteles ou Boécio e de sua sede, respectivamente conectadas a Louis e Lestat.

Tal ligação é apontada por Louis quando expressa que “Cláudia e Lestat conseguiam caçar e seduzir, passar muito tempo em companhia da vítima ludibriada, saboreando o esplêndido humor de sua amizade traiçoeira com a morte” (RICE, 2020, p. 97). A capacidade de forjar vínculos afetivos também é presente em *Carmilla*. Quando a vampira, em um dos muitos momentos, expõe à Laura que as

[...] meninas são lagartas enquanto vivem neste mundo, mas se transformam em borboletas quando chega o verão; no entanto, nesse ínterim, há vermes e larva, você entende? Cada qual com suas propensões específicas, suas necessidades e estruturas. (LE FANU, 2010, p. 77)

Na citação, a vampira tenta convencer Laura da positividade em morrer e retornar à vida por meio do vampirismo. Do mesmo modo que Cláudia e Lestat, *Carmilla* tenta argumentar com a vítima sobre como a morte pode não ser algo negativo. Porém, paralela à faceta vampírica, Cláudia amadureceu mentalmente como qualquer ser humano. Durante os primeiros anos de vida a criança se interessava pelas menores coisas, conforme se espera da faixa etária. Em uma passagem, Louis assegura que

Cláudia acha tudo maravilhoso, com seu jeito calmo de criança bem-educada, e ficou extasiada quando Lestat contratou um pintor para transformar as paredes de seu quarto numa floresta mágica de unicórnios, pássaros dourados e árvores carregadas de frutos à beira de reluzentes riachos. (RICE, 2020, p. 97-98)

O trecho acima reforça a ambiguidade montada narrativamente na personagem. Em uma face, uma criança pura que se encanta por todo o mundo que está descobrindo, na outra, uma vampira que também se torna fascinada pelo sangue e morte que causa. Do mesmo modo, Carmilla é vista por Laura como esbelta, bela, graciosa, com traços delicados e cabelos fartos e sedosos, entretanto, assim como Cláudia, ao final da história passa a desencadear sentimentos como repulsa, medo e choque.

Conforme Cláudia cresce mentalmente, Louis se preocupa em não deixar que a pequena vampira torne-se como Lestat: um matador sem consciência e qualquer resquício da humanidade que um dia tiveram. Para isso, ele declara que “[...] durante todo este tempo eu educava Cláudia, soprando em seus ouvidos que nossas vidas eternas seriam inúteis se não percebêssemos a beleza que nos cercava, a criação dos mortais” (RICE, 2020, p. 98).

O vampiro tenta dar sentido para a sua existência e, conseqüentemente, a de Cláudia ao apontar essa necessidade utilitária das habilidades e privilégios que detêm. Entretanto, conforme Cláudia desenvolvia sua mentalidade, mais fria e calculista tornava-se, como relata Louis: “[...] morriam rápido nos primeiros anos, antes que ela aprendesse a se divertir com eles” (RICE, 2020, p. 99). O protagonista ainda coloca que não queria admitir a chegada da fase adulta de Cláudia, muito da negativa relacionada a aparência infantil. Em um momento, aponta que “[...] cada vez mais seu rostinho de boneca parecia possuir olhos totalmente adultos e conscientes, e a inocência parecia perdida em algum lugar, junto com brinquedos esquecidos e a perda de uma certa paciência” (RICE, 2020, p. 100).

Esse florescer de Cláudia passa ainda a ser conectado com grande frequência à sensualidade que a vampira toma conforme os anos se passam. A faceta rígida e controladora é vista quando Cláudia pontua que Louis “[...] nunca seria tão adulto quanto ela enquanto não compreendesse que matar era a coisa mais séria, e não os livros, a música” (RICE, 2020, p. 100), desfazendo-se assim, parcialmente, dos ensinamentos que Louis tanto prezou em passar para a criança-mulher.

Cláudia adquire firmemente a imagem de assassina, o bastante para que Lestat declare como “[...] nome adequado à imagem que fazia dela, a Morte Criança” (RICE 2020, p. 102). E, novamente, a fortificação da contradição entre a imagem da criança e a imagem da morte são ignoradas e cultivadas juntas na personagem. Essa estruturação é feita até a chegada do

ápice em que é dito diretamente uma característica primordial a criança-mulher: “[...] Cláudia não tinha escrúpulos em matar” (RICE, 2020, p. 107).

Nesse ponto da narrativa, Cláudia passa a exigir respostas sobre sua criação e sobre aspectos da existência vampírica, porém, não por considerar-se errada ou por um suposto inferno para o qual iria, mas sim por pura curiosidade de saber quem é. Em um momento de confronto com Lestat, Cláudia questiona:

— Fez isto comigo? E como? – perguntou, apertando os olhos. – Como fez?
 — E por que devo lhe contar? É meu poder.
 — Por que só seu? – perguntou, a voz gelada, os olhos insensíveis. — *Como foi feito?* – indagou subitamente enraivecida”. (RICE, 2020, p. 107, grifo do autor)

Essa mesma ânsia por explicações é vista em Carmilla. A vampira indaga Laura e seu pai sobre campos como religião e natureza, questionando, por exemplo, por que a praga (na verdade ela mesma) era considerada má, sendo também criação de Deus? Ou ainda por que velar os mortos sendo que todos irão morrer? Além disso, faz um apontamento peculiar à época: “[...] sabe lá se temos a mesma religião?” (LE FANU, 2010, p. 70). Esses levantamentos da vampira, principalmente o último, ao considerar outra religião além da católica, são fundamentais para ocorrer algo de grande peso tanto para Carmilla quanto para Cláudia: a humanização da vampira.

A vampira de 1872 e principalmente, a de 1976 são representantes das mais diversas ansiedades e medos humanos. O medo do desconhecido, externo e interno, é visto nas narrativas e em seus comportamentos que deveriam ser somente aleatórios, monstros em busca de morte. Conforme Cláudia expressa: “O saber não é a morte – murmurou Cláudia” (RICE, 2020, p. 117). E esses sentimentos, desejos e emoções são lincados necessariamente ao humano.

Dentro dessa mistura pouco harmônica de humano e sobre-humano, Cláudia também demonstra picos emocionais explosivos: “[...] a violência com que puxou os próprios cabelos durante um momento e depois parou, como se o gesto fosse inútil, estúpido” (RICE, 2020, p. 109). E, como é demonstrado na citação, ao final do estouro, a vampira toma consciência racional sobre seus atos.

Por diversas vezes, Cláudia é descrita como detentora de olhos que demonstram maldade e perversidade. Em uma delas, Louis aponta: “Uma boneca de quem tinham cruelmente arrancado os olhos e os substituídos por um fogo demoníaco” (RICE, 2020, p. 110). A repetição incessante do retirar dos olhos e sua substituição por um componente

essencialmente demoníaco é visto em diversas literaturas, sendo um canônico exemplo *O Homem da Areia* (1816), de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

No conto, a ameaça dos olhos é constante e essencial ao medo, insegurança e demonização da personagem Copolla/Copellius. Do mesmo modo, Cláudia é transmutada em uma criatura maligna e sem alma conforme a afirmação de Louis se repete ao longo da narrativa, sempre em contraponto à sua humanização também constante. Essa ambivalência de Cláudia é posta em foco quando a vampira tenta retirar de si qualquer senso de humanização:

É por isso que sua expressão ficou triste quando eu disse, como os humanos, que o odiava, e que me deu a mesma impressão que me dá agora. Natureza humana. Não tenho natureza humana. E nenhuma história sobre um cadáver de mãe e quartos de hotel onde crianças aprendem monstrosidades pode me dar uma. Eu não tenho nenhuma. Os seus olhos se enchem de medo ao me ouvir falar assim. Mas eu tenho a sua língua. A sua paixão pela verdade. Você precisa se aprofundar em tudo, como o bico do beija-flor que se agita com tanta pressa e força que os mortais chegam a pensar que não têm pés; não conseguiria parar, simplesmente indo de um lugar a outro, repetidamente, pelo prazer de fazê-lo. Eu represento seu ego de vampiro, mais do que você próprio. E agora o sono de 65 anos terminou. (RICE, 2020, p. 114-115)

Nesse momento, Cláudia traça sua diferença para Louis: o vampiro tinha apego a algo que já não era mais, enquanto a criança-mulher vampira concordava com sua condição. Ambos detinham a vontade do saber, porém para fins divergentes.

Outra fala dita repetidamente sobre Cláudia é sua associação com um “sino de prata”. Em uma das passagens, Louis diz:

Sua voz nunca me parecera tão frágil, tão próxima de um pequeno sino de prata. Voltei os olhos para ela, espantado, mas insensível. Seu rosto parecia outro. Jamais alguém tinha exprimido tanto nervosismo em um rosto de boneca. (RICE, 2020, p. 134)

Segundo o *Dicionário de Símbolos*, a prata é associada à Lua e posta “tradicionalmente, por oposição ao ouro, que é princípio ativo, macho, solar, diurno, ígneo, a prata é princípio passivo, feminino lunar, aquoso, frio. Sua cor é braço, sendo o amarelo a cor do ouro (CHEVALIER, 2020, p. 816). Como exposto no capítulo anterior, a Lua tem grande ligação com o feminino e a mulher. Agora, temos sua conexão estabelecida também com a prata. Além, no entanto, de expressar a fragilidade do corpo infantil de Cláudia, a prata

simboliza sua condição quanto mulher e, possivelmente, seu enclausuramento – nesse caso em sua própria carne.

A passividade posta tanto na Lua quanto na prata sugere um fortalecimento da imagem tranquila que Cláudia cumpre somente para benefício próprio e não por uma obrigação sociocultural. Cláudia ocupa o lugar de intelectual no trio vampírico, leitora desde tenra transformação, a vampira demonstra grande segurança quanto a conhecimentos formais. Da mesma forma, Carmilla também expõe capacidades argumentativas com qualquer outra personagem, inclusive homens, os únicos tidos com o direito natural de terem sabedoria. Porém, a prata pode significar o objeto de cobiça no campo da ética e, segundo Chevalier (2020, p. 817), “[...] as desgraças por elas provocadas e o aviltamento da consciência: é o seu aspecto negativo, a perversão de seu valor”. Do mesmo modo que a Lua, a prata representa a face negativa do todo e é frequentemente ligada à mulher e, conseqüentemente e de forma mais agressiva, à vampira.

Nas duas obras o tratamento dado a vampira é similar; ambas são intrinsecamente ambíguas tanto para si próprias quanto para os outros, tem comportamentos que são lidos como negativos por seus respectivos séculos de publicação, XIX e XX, além de terem uma grande humanização em suas histórias. O último aspecto é amplamente fundamental para *Entrevista com Vampiro*, enquanto em *Carmilla* a faceta humana é atenuada pela estruturação do gênero gótico do período, o qual focalizava a narrativa nas conseqüências do ato transgressor na protagonista Laura.

Ainda sobre isso, Punter⁵³ enuncia como os

vampiros começaram a contar suas próprias histórias e, conseqüentemente, aumentando a capacidade de simpatização, tornando-se mais próximos aos humanos e distanciando-se do “outro”. Eles se tornaram mais passíveis de identificação do que uma metáfora sobre o que deve ser rejeitado e, com o movimento do metafórico para o metonímico, o vampiro cada vez mais facilita comentário social sobre o mundo humano. (PUNTER, 2004, p. 271)

Carmilla e Cláudia representam a imagem socioculturalmente negada à mulher e à feminilidade. A marginalização dessas figuras, quando não contidas nas rédeas guiadas pelas instituições de poder e, pelo teor do gótico, resultam em conseqüências trágicas. Ambas as vampiras terminam suas narrativas mortas, com diversas tentativas de apagamento de sua

⁵³ “Vampires start to tell their own stories and consequently become more sympathetic, closer to the human and much less radically the ‘other’. They are more likely to offer a site of identification than a metaphor for what must be abjected, and with the movement from the metaphorical to the metonymical, the vampire increasingly serves to facilitate social commentary on the human world.” (PUNTER, 2004, p. 271)

passagem na vida das outras personagens. Entretanto, tal desejo é impossibilitado e torna a ocorrência da transgressão viva e latente para que mais vampiras possam beber de suas fontes.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciarmos esta pesquisa, tivemos como proposta guia analisar a vampira no decorrer da obra de Sheridan Le Fanu, *Carmilla* (1872). Conforme o desenvolvimento do trabalho, viu-se a necessidade de expor as vampiras outras, descendentes de Carmilla, mais próxima a nós, dos dias atuais. Para isso, trouxemos Eli, de *Deixa ela entrar*, a Vampira, de *X-Men*, e Ana Barata, a vampira de *O casamento do Lobisomem com uma Vampira Feiticeira*. E, para realizarmos uma conexão com o foco sempre em Carmilla, foi selecionada Cláudia, a criança-vampira de *Entrevista com Vampiro* (1976), de Anne Rice.

Com os dois romances em mãos, focalizando em *Carmilla*, foi traçada a seguinte composição: estruturar uma breve apresentação do autor e da fortuna crítica envolvendo o livro selecionado, além de algumas obras de relevância no escopo do autor. Após isso, foi explorado o fantástico e o gótico na narrativa – ressaltando aspectos de importância para a fixação da figura insólita escolhida –, e, para finalizar o tópico, a análise da situação sociocultural da mulher do século XVIII e XIX na Europa e, principalmente, na Irlanda.

A próxima seção foi inteiramente voltada para o mito vampírico e a análise da vampira em *Carmilla* e, por último, uma comparação entre as vampiras de *Carmilla* e *Entrevista com Vampiro*. Na repartição do mito vampírico, o âmagu dirigiu-se para os fatores socioculturais que rodeiam essa criatura metaempírica e também para suas raízes em outras figuras, juntamente das características que a compõem no decorrer de sua existência. Quando restringimos a análise para a vampira Carmilla, o papel do feminino e seus símbolos torna-se o cerne do texto, além de tentarmos compreender como o papel da mulher na sociedade vitoriana habita o vampirismo.

Como fechamento da pesquisa, propomos um breve estudo comparativo das vampiras Carmilla e Cláudia, para que, assim, houvesse um resgate da vampira, retirando da figura vampírica o caráter distante e unificado. Sendo assim, a pesquisa realizada foi de cunho qualitativo, embasada em leituras e fichamentos das obras teóricas e literárias selecionadas conforme o objetivo traçado para a dissertação.

Primeiramente, ao averiguarmos a vida de Le Fanu, nascido em 1814, há a presença de situações que poderiam ter aflorado sua tendência ao metaempírico e, mais precisamente, o gótico. Durante seu casamento, sua esposa, Susanna Bennet sofria de instabilidade psicológica, episódios estes podendo ter influenciado a escrita do autor em momentos como o frágil controle de Laura perante o medo instaurado pela vampira Carmilla após os eventos narrados.

Seguindo, o fantástico torna-se, portanto, aspecto essencial a obra de *Carmilla*. Tanto os efeitos da transgressão do real, como forma de contestação ao que é tido como possível e não imaginativo, variando conforme a época, quanto à transgressão como conceito proposto por Botting (1996), significando o transpasse dos limites socialmente impostos. Esses dois fatores estão intimamente ligados à ascensão do racionalismo emergido pelo Iluminismo, acarretando uma descrença em criaturas metaempíricas, termo cunhado por Furtado (1980).

Conforme a razão tornou-se a única possibilidade de compreensão da realidade, as artes e, aqui em foco, a literatura, passou a questionar essa engessada forma de entendimento e, assim, propôs outros meios de entender a vivência humana. Uma dessas formas é por meio do fantástico, banhado de aspectos metaempíricos e do sentimento de infamiliaridade. Como metaempírico, Furtado (1980) aponta figuras, ambientes e aspectos descritos como externos ao aceito como real dentro de uma determinada sociedade. E, ainda, quando incapazes de serem comprovados e detentores de componentes inconcretos, o metaempírico é reafirmado. Em relação à infamiliaridade, Freud (1919) descreve esse fenômeno como sendo um elemento posteriormente conhecido, trivial e seguro, porém, por razões desconhecidas, torna-se o desconfortável, o desconhecido e o ameaçador.

Ambos os conceitos são encontrados em *Carmilla*, o metaempírico tendo como maior exemplo a própria existência da vampira e o infamiliar com, a título de citação, a presença de Carmilla na vida da família de Laura antes mesmo de conhecê-los de fato, como o quadro da vampira recuperado da coleção da mãe de Laura ou o encontro prévio de Carmilla e a jovem dama quando ainda criança.

Outro fator de interesse é o questionamento de Carmilla sobre verdades absolutas próprias do período. Mesmo em seu lugar quanto mulher, marginalizada pela sociedade vitoriana, a vampira realizava apontamentos peculiares e de grande relevância sobre a religião de prevalência da época: o catolicismo. Além disso, Carmilla também expunha seus pensamentos independentemente de estar perante homens, sendo os únicos com o direito natural ao conhecimento, segundo a sociedade do período.

Há ainda na obra a presença da reafirmação do real, para que, assim, a narrativa adquira outra característica fundamental ao fantástico e, também, ao gótico: a verossimilhança. No decorrer do enredo, existem diversas aparições de personagens e elementos com a função de providenciar credibilidade ao que é contado.

O primeiro surgimento é um padre, chamado para acalmar o medo recém-assimilado pela jovem Laura, apavoramento como consequência do primeiro encontro com Carmilla.

Além desse, há diversos outros eventos como, por exemplo, o relato oficial composto ao final da narrativa, após a morte da vampira.

Tal documento tem a possível carga de legitimar os ocorridos, formulado a partir de relatos compostos por médicos e um oficial do governo da época. A veracidade é garantida ainda por outro fator: em *Carmilla* há a narração de um relato colhido no início do século XVIII, na Morávia, evento esse utilizado como parte integrante da narrativa da obra. Sendo assim, somada à carga comprobatória, o texto agrega ainda a própria figura vampírica moldada por Le Fanu.

Para discorrer sobre o vampiro e, posteriormente, a vampira, é necessário averiguar o efeito que cerca essa criatura metaempírica: o gótico. Segundo Botting (1996) o gótico é uma forma de escrita baseada em excessos e, além disso, de transgressões sociais, resultado de instabilidades socioculturais.

A estética gótica, como optamos nomear ao longo da pesquisa – por motivos das variantes do termo gênero –, mostra-se diferentemente em dois momentos, até o século XVIII e do século XIX em diante. É curioso que, por mais que *Carmilla* seja uma obra da segunda parte do gótico, ela ainda conserva determinados aspectos da primeira fase, como a ambientação em castelos isolados, cercados de florestas, longe das grandes comunidades e ainda a presença de capelas e sepulcros abandonados. No entanto, a narrativa também demonstra características de seu período de produção, como o monstro – no caso, a vampira Carmilla –, representando a inquietação produzida pela modernidade na sociedade, a dúvida quanto às quebras das verdades absolutas, fossem elas religiosas ou culturalmente estabelecidas.

O gótico também se faz presente no caráter da vampira. Ao se posicionar imperativamente, deter as rédeas de seu comportamento e enfrentar situações que a própria protagonista é privada de facear, Carmilla torna-se a transgressão exposta por Botting (1996), e esse transpassar dos limites socioculturais molda a vampira em um alerta à comunidade, uma ameaça à estabilidade, ao conforto e à familiaridade do grupo. Nesse ponto, há um dos possíveis fins da literatura gótica do período: ao demonstrar a ruptura das leis sociais, a narrativa expressa as consequências do ato de transgressão como sendo a exclusão da comunidade juntamente da morte.

Sendo assim, concluímos que *Carmilla* representa a transgressão de Botting (1996), porém, não somente. E para desvendar de modo mais abrangente a figura da vampira é necessário que investiguemos também a situação sociocultural da mulher durante o século XVIII e XIX. Entretanto, ao realizarmos tal pesquisa, decidimos utilizar de textos teóricos que

abordassem a condição da mulher preferencialmente na Europa e, se possível, na Irlanda, país de nascimento do autor.

No período vitoriano, fosse na Europa ou especificadamente na Irlanda, as mulheres eram consideradas fisicamente fracas e não aptas à educação formal. Na obra, temos a presença da professora de Laura, Mademoiselle De Lafontaine, podendo apresentar o confronto a essa norma sobre o acesso à educação, e também a própria Laura, pupila de Lafontaine. Entretanto, é relevante ressaltar que por mais conhecimento adquirido tivesse Laura, essa ainda era silenciada e ignorada quanto a opiniões sobre o mundo a sua volta e a questões referentes a si própria.

As mulheres, segundo Digby (1992), eram portadoras do título de consumidoras das riquezas de seus maridos, tendo como objetivo somente a administração das casas, restringidas assim ao núcleo familiar. Porém, durante a década de 1840, ocorreu um grande processo emigratório na Europa, tal movimento era composto em sua maioria por mulheres jovens em duplas, sozinhas ou com acompanhantes. Esse evento pode ter uma conexão com a viagem de *Mastka*, a dita mãe de Carmilla, afinal, a mulher diz estar em uma viagem muito importante, essencial a sobrevivência de sua família, por isso pede abrigo à filha.

Carmilla ainda apresenta opiniões que poderiam ser ligadas ao discurso sufragista como, por exemplo, sua opinião categórica em demonstrar suas ideias mesmo perante homens ou o questionamento quanto à natureza da peste que assolava a região do *schloss*. Além disso, a vampira também demonstrava comportamentos tidos como masculinos, quebrando, assim, a imagem típica que uma jovem dama deveria transmitir.

A figura da *Mastka* desempenha também um papel de importância quanto ruptura comportamental imposta às mulheres, a mãe de Carmilla não somente demonstrava o que desejava, como conquistava o almejado. Por meio de argumentações e jogos verbais, *Mastka* concluía seus objetivos – aparentemente, implantar Carmilla no seio das famílias – e partia sem grande alvoroço para si ou para a filha que ficava. Essa autonomia representada pela *Mastka* corrobora, junto da imagem de Carmilla, a transgressão posta por Botting (1996) de que Le Fanu apoiaria um movimento de mulheres.

Entendemos, no entanto, que Le Fanu possa ter suscitado tais questões com o objetivo moral típico da estética gótica, ou seja, transgredir os limites morais e éticos de uma comunidade, para que, após isso, tais barreiras fossem fortificadas através do medo das consequências sofridas pelos transgressores, no caso de *Carmilla*, a morte impiedosa da vampira.

Todo o ritual realizado em torno da morte de Carmilla reforça o cerceamento do corpo feminino durante o século XIX e o quão condicionadas estavam até mesmo as mulheres do período em aceitarem tal situação, como é representado por Laura e sua passividade. Mesmo as mulheres que decidiam libertar-se do enlace estabelecido para seus corpos e, conseqüentemente, vivências, eram submetidas a horrendas punições. Exemplo disso, retomando, é o fim da vampira Carmilla, colocada como demoníaca e incorreta por uma sociedade que se estruturava em verdades ditadas por instituições criadas e comandadas por homens heterossexuais, portanto restringida pelo patriarcado legitimado no século XIX, contexto da publicação da obra em questão, e pela Era Vitoriana, de 1837 até 1901.

E, ao apreendermos a possível intenção de representar esse ser transgressor posto em Carmilla, agregando-lhe o mito vampírico, conseguimos observar uma imagem ampla da situação da vampira.

O mito do sanguessuga é, diversas vezes, posto como uma simples expressão imaginativa, sem fundo significante para a comunidade humana. Entretanto, como exposto por Lecouteux (2005), os vampiros exercem variadas funções sociais, desde, sim, possíveis explicações epidemiológicas, até tomarem lugar como representações de ansiedade e instabilidade do período vigente em que estão incluídos.

Posto como figuras habitantes do entremeio, os vampiros podem ser interpretados como o caminho, nunca plenamente completos ou incompletos. Os rituais póstumos mal concluídos, os ciclos de vida interrompidos abruptamente de maneira intencional ou não, ou simplesmente nascidos em datas e horas tidas como malignas, as criaturas sugadoras de sangue são comumente indícios que, por uma motivação ou outra, foram isolados e marginalizados do grupo social que pertenciam durante o período de vida natural.

No caso de Carmilla, a vampira, além de ter sofrido uma morte prematura, ainda jovem, foi também assombrada por um suicida, sujeito esse apontado, segundo as lendas, como detentor de grande potencial para a transmutação em vampiro. Sendo assim, Carmilla deteve duas grandes condições para acarretar sua transformação: a má morte por quebra do ciclo preestabelecido de vida e a assombração por um suicida tornado vampiro.

É visto ainda em Lecouteux (2005) a presença de diversas outras lendas, emaranhadas e intrincadas na figura vampírica de Carmilla e posteriormente de Drácula – com o vampiro moderno. Algumas possíveis de serem apontadas são, por exemplo, o nonicida – um fantasma que busca somente a morte de parentes –, os *brucolaques* – cadáveres capazes de devorar seus assassinos –, o incubo/súcubo – com sua ânsia por alimentar-se do tormento causado nos

sonhos de suas vítimas –, o *appesart* – figura marcada por pular e agarrar-se nas costas de transeuntes – entre outras mais.

Todas essas criaturas dispõem de características possíveis de serem conectadas ao vampiro e, principalmente, à Carmilla. A vampira detém uma obsessão por Laura, sua descendente, possui a necessidade de alimentar-se de sangue, faz-se presente em diversos sonhos da jovem vítima, além de somente abandonar a humana por ter sido capturada e morta.

Um fator de grande importância na narrativa de Carmilla é a mortalha. Porém, para uma análise integral, é viável a apresentação do cenário em que esse utensílio faz-se presente. Durante uma das últimas cenas da vampira, esta é encontrada em um ambiente repleto de símbolos significativos para nossa resolução sobre a acepção desta: deitada, com os olhos abertos, Carmilla é encontrada flutuando dentro de um caixão repleto de sangue, coberta por sua mortalha.

A mortalha pode ser entendida como um símbolo da condição de entremeio da vampira, um sinal tanto de sua falta de vitalidade quanto de sua última ligação com a humanidade. Junto a isso, outro aspecto relevante é o sangue, líquido que, dependendo da comunidade, pode ser entendido como detentor de vitalidade e, conseqüentemente, da capacidade de viver do ser humano, ou como impuro e indigno de contato. E, por fim, há a sepultura ou caixão: tal armazenamento é entendido por C. G. Jung como interligado ao arquétipo feminino, característico por sua dualidade entre calma e proteção, instabilidade e excessividade emocional.

Ao vincular tais aspectos à figura da vampira, encontramos um reforço da dualidade, uma circularidade espiralada que mesmo em seu ápice retorna para seu grau inicial, formando assim, uma significância total e ascendente em si mesma.

A vampira Carmilla apresenta-se superficialmente como um molde feminino do esperado pela sociedade da época, porém, ao ser observada atentamente, podem ser vislumbrados diversos comportamentos descritos na obra como masculinos ou simplesmente insanos. Como reforço dessa perspectiva, o feminino é comumente conectado a símbolos como a Lua, referido como um emblema da passagem da vida para a morte, além de ser um astro composto de fases, ou seja, de instabilidade. A Lua ainda é conectada a figura materna, porém, ao mesmo tempo, lida como a faceta negativa perante o Sol positivo. Esse dizer está ligado à figura vampírica feminina, formando, portanto, novamente, o reforço do duplo da criatura.

Sendo assim, a transgressão apresentada por Botting (1996), somada com a simbologia entregue por estes diversos símbolos, acarreta a consolidação da faceta de ruptura dos limites

socioculturais impostos. Ao considerarmos essas resoluções sobre a figura da vampira Carmilla, tornou-se límpida a necessidade de compreender o papel dessa criatura insólita também na contemporaneidade. Para tanto, selecionamos a obra *Entrevista com Vampiro* (1976), de Anne Rice, como o objetivo de emparelhar Carmilla e Cláudia, a criança-vampira do romance do século XX, e, assim, identificar pontos de encontro e desencontro entre essas duas representantes das vampiras.

Ao pontuarmos a importância de Cláudia para o desenvolvimento da narrativa, a vampira torna-se, do mesmo modo que Carmilla, um círculo simbólico: presa dentro de um corpo infantil, Cláudia superficialmente representaria a pureza e a inocência correlacionadas a criança. Entretanto, a vampira é descrita como detentora de um comportamento vil e sensual, sendo continuamente retratada como um sino de prata. Novamente, temos a presença da prata conectada à vampira e, ao mesmo tempo, o metal desempenha uma ponte com outro símbolo também explorado em Carmilla: a Lua.

Mais uma vez, esse estratagema, o qual optamos por nomear como “círculo simbólico”, emerge. Cláudia, mesmo em sua condição de infante, transpassa os limites socioculturais estabelecidos para essa faixa ao tornar-se uma vampira, passando a comportar-se de modo impiedoso e, finalmente, a assassinar para sobreviver. Tais ações não são passíveis de serem relacionadas à candura esperada dessa idade, formando, assim, um círculo simbólico contraditório, pois, de modo simultâneo a sua faceta tida como maligna, há o aprisionamento, do qual a personagem muito se incomoda, de seu corpo físico.

De modo semelhante, Carmilla representa esse aprisionamento, porém, dentro de sua condição como mulher adulta. A vampira do século XIX é incapaz de libertar-se totalmente das amarras socioculturais e, por tentar rompe-las – dentro de sua condição vampírica –, é lida como a mulher que busca igualdade, maligna e causadora de desordem na comunidade, ocasionando a punição de Carmilla: a morte.

No decorrer da pesquisa, não somente o afloramento quanto mulher de Carmilla e Cláudia foi percebido em contenção, mas, também, seu próprio conjunto simbólico. Todos os aspectos que circundam ambas as personagens as levam para becos, ruas sem saída que forcem as vampiras a retornarem de onde vieram, retrçando seus caminhos, sem possibilidades de alteração.

Essa condição de circularidade simbólica contraditória e cerceada é fortificada pelo saber histórico da posição da mulher na sociedade, especificamente a europeia. Sendo assim, é possível ler tal círculo sem fim de condenação e demonização como um espelho parcial de

diversos fatores dos períodos de produção de ambas das obras, *Carmilla* e *Entrevista com Vampiro*.

Para *Carmilla*, a vampira representa, a nosso ver, a externalização dos desejos da mulher do século XIX, a necessidade de entender o mundo partindo de suas próprias ideias, a ânsia de explorar sua individualidade ou de construir sua individualidade – não mais atuando somente como mãe ou esposa – e ter a possibilidade de (ser) humana sem a ameaça da demonização pairando sobre cada possível erro ou conduta malvista pelo grupo social que se encontra inserida.

E, mesmo com uma diferença de mais de um século, *Entrevista com Vampiro* ainda aborda as mesmas reivindicações expostas na obra vitoriana. Cláudia é aprisionada para saciamento de um vampiro em um corpo infantil, tem suas necessidades psicológicas – como a busca por respostas a sua condição e o desejo de encontrar outros de sua espécie – diversas vezes negadas, e, quando aceitas, novamente, não por ela, mas sim por vontade outra masculina.

Concluimos, portanto, que o feminino vampírico – a vampira – é por diversas vezes tratado superficialmente como uma mulher somente maligna e impiedosa, desconsiderando suas outras facetas que, somente unidas, ocasionam o entendimento pleno de sua figura. Além disso, a viabilidade de lê-las de modo a conectar a externalização da repressão feminina no mundo não ficcional com criaturas metaempíricas, tradicionalmente exemplos da margem da sociedade – os vampiros –, torna as vampiras representações da circularidade simbólica contraditória, ou seja, uma figura estruturada de símbolos em discordância e incoerência, mas que se estabelece sob essa instabilidade, retornando sempre à inconstância para transpassar e transgredir as barreiras impostas a elas pelos grupos sociais que integram.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBAGLI, M. **O Suicídio no Ocidente e no Oriente**. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

BÍBLIA. João. Português. **Bíbliaon**, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: https://www.bibliaon.com/joao_6/. Acesso em: 26 dez. 2021.

BÍBLIA. Jeremias. Português. **Bíbliaon**, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: https://www.bibliaon.com/jeremias_22/. Acesso em: 26 dez. 2021.

BÍBLIA. Mateus. Português. **Bíbliaon**, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: https://www.bibliaon.com/mateus_13/. Acesso em: 26 dez. 2021.

BOTTING, F. **Gothic**. Londres: Routledge, 1996.

BRUNEL, P. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CHEVALIER, J. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

CLEAR, C. Women In Irish Society Since 1800. **Encyclopedia of Irish History and Culture**, New York, [s/d], [s/d], 2021.

CRAPANZANO, V. Horizontes imaginativos e o aquém e além. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 48, n. 1, p. 363-384, 2005. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012005000100009>.

CULLEN, M. A history of her story. **The irish times**, Dublin, [s/d], [s/d], 17 out. 2012.

DIGBY, A. Victorian Values and Women in Public and Private. **Proceedings of the british academy**, Oxônia, v. 78, [s/d], p. 195-215, 1992.

FRANÇA, J. O sequestro do Gótico no Brasil. In: FRANÇA, J.; COLUCCI, L. **As nuances do gótico: do setecentos à atualidade**. Rio de Janeiro: Bonecker Editora, 2017. p. 111-124.

FOUCAULT, M. **Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

FURTADO, F. **Demônios Íntimos: a narrativa fantástica vitoriana (origens, temas, ideias)**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

GRIMAL, P. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Trad. Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: Hachette, 1993.

HUGHES, K. Gender roles in the 19th century. **British Library**, Londres, [s/d], [s/d], 15 maio 2014. Disponível em: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/gender-roles-in-the-19th-century#>. Acesso em: 26 jun. 2021.

ISHIDA, S. **Tokyo Ghouls**:re. v. 12. California: VIZ Media, 2019.

KOHN, M. O vampiro, um não morto ainda vivo. **Ágora**, Rio de Janeiro, v. XV, n. 2, p. 301-309, jul./dez. 2012. <https://doi.org/10.1590/S1516-14982012000200007>.

LE FANU, S. **Carmilla**. Trad. José Roberto O’Shea. Int. Alexander Meireles da Silva. São Paulo: Hedra, 2010,

LECOUTEX, C. **História dos vampiros**: autópsia de um mito. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

LIMA, D. L. de. **A vida do sangue, o sangue da vida**: A influência das “sagradas” escrituras sobre a literatura vampírica. 2016. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

MASTERS, A. **The natural history of the vampire**. New York: G.P. Putnam’s Sons, 1972.

PENEDA, J. M. Psiche porprende Amore, de Jacobo Zucchi. **Faculdade de Belas Artes da universidade de Lisboa**, Lisboa, [s.v.], n. 12/13, p. 185-191, 2010.

PUNTER, D.; GLENNIS, B. **The Gothic**. Malden: Blackwell Publishin, 2004.

RANK, O. **O duplo**: um ensaio psicanalítico. 1. ed. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

RICE, A. **Entrevista com Vampiro**. 1. ed. Trad Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Trad. Julián Fuks. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SALLES, R. Vampiros. *In*: SALLES, R. **Passeando por Babel**: uma viagem pelo fascinante universo verbal do homem. Rio de Janeiro: Opera Nostra, 1995. p. 41-46.

SIGMUND, F. **Obras completas volume 14**: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KANE, L. The Representation of Women in the Victorian Era and Its Reflections in Shelley’s *Frankenstein* and Stoker’s *Dracula*. [s.r.], [S.l.], [s.v.], [s.n.], p. 1-14, 2019.

KUNNECKE, L. Blood, Sex and Vampirism: Queer Desires in Stoker’s *Dracula* and Le Fanu’s *Carmilla*. **Academia**, [S.l.], [s.v.], [s.n.], p. 1-17, mar. 2015.

NEWMAN, K. Sheridan Le Fanu’s gothic spirit lives on. **The Guardian**, Londres, [s/d], [s/d], [s/d], 28 ago. 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/aug/28/sheridan-le-fanu-two-centuries-birth-vampire-ghost-stories>. Acesso em: 26 jun. 2021.

NOGUEIRA, C. R. **O Diabo no imaginário cristão**. Bauru: EDUSC, 2002.

MAIA, M. M. M.; LIMA, R. R.; NASCIMENTO SOUSA, S. M. Carmilla, de Joseph Sheridan Le Fanu: o lesbianismo como campo da memória subterrânea. **Travessias**, Cascavel, v. 12, n. 4, p. 119–131, 2018. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/20851>. Acesso em: 11 dez. 2021.

MERRIMAN, C. D. Joseph Sheridan Le Fanu. **Online-literature**, [s/d], [s/d], [s/d], [s/d], 2005. Disponível em: <http://www.online-literature.com/lefanu/>. Acesso em: 26 jun. 2021.

VOLOBUEF, K. Fantástico e encenação da linguagem ficcional. *In*: GARCÍA, F.; PINTO, M. de O.; MICHELLI, R. (orgs.). **Vertentes do fantástico no Brasil: tendências da ficção e da crítica**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015. p. 123-135.