

CYNTIA LUIZA TREVOR

**EXPLORANDO A CAPELA DE KARNSTEIN:
UMA LEITURA DE *CARMILLA*, DE JOSEPH SHERIDAN LE FANU**

**PORTO ALEGRE
2016/1**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS
SETOR DE INGLÊS

**EXPLORANDO A CAPELA DE KERNSTEIN:
UMA LEITURA DE *CARMILLA*, DE JOSEPH SHERIDAN LE FANU**

AUTORA: CYNTHIA LUIZA TREVOR

ORIENTADORA: SANDRA SIRANGELO MAGGIO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Letras da UFRGS, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE,
Julho de 2016**

FICHA CATALOGRÁFICA

TREVOR, Cyntia Luiza.

EXPLORANDO A CAPELA DE KARNSTEIN: UMA LEITURA DE *CARMILLA*, DE JOSEPH SHERIDAN LE FANU

Cyntia Luiza Trevor

Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 2016. 53 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura – Instituto de Letras)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

1. Le Fanu 2. *Carmilla*. 3. Literatura Gótica. 4. Gótico Inglês.

“Girls are caterpillars while they live in the world, to be finally butterflies when the summer comes.”

Joseph Sheridan Le Fanu, *Carmilla*

Agradecimentos

À minha mãe pelo amor e apoio incondicionais, pois sem ti nada disso seria possível.

A toda minha família pelas palavras de apoio e confiança na minha capacidade. Vocês representam o meu porto seguro, no qual eu sei que sempre encontrarei amparo e carinho.

A Sandra Maggio, orientadora maravilhosa, cujo apoio, conhecimento e inteligência incríveis foram fundamentais para a realização deste trabalho.

Aos meus companheiros caninos, Pingo e Mel, por todos os “lambeijos”, abanadas de rabo e companheirismo nos momentos mais difíceis desta caminhada.

À minha Maila por todo o amor felino, ronronadas e brincadeiras proporcionadas no pouco tempo em que estiveste na minha vida. Obrigada por teres me deixado ser tua amiga humana durante a incrível jornada que foi a tua vida.

Aos meus colegas de curso que em muito me ajudaram a aliviar o peso da Graduação e tornaram esses quase cinco anos bem melhores do que poderiam ser. Aline, por segurar o “forninho” comigo ao longo desse tempo; e te agradeço pela parceria ao longo de quatro, longos e sofridos, estágios. Francine e Fernando, por todas as risadas, companheirismo e fofocas no grupo do WhatsApp. Ismael, pela amizade, carinho e por teres me apresentado o livro que se tornou o tema deste TCC. Diana e Lauren, por todos os almoços no RU, conversas e parceria ao longo destes anos.

RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura da obra *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, analisando seus vários desdobramentos e possibilidades, sem pretender esgotá-los. O mito do vampiro vem fascinando e intrigando as pessoas há muitos séculos, e foi na literatura que ele encontrou o seu habitat ideal: um mundo que não se opõe à sua existência, e que, inclusive, contribui para sua perpetuação. Mais fascinante do que um vampiro, só mesmo uma vampira: Carmilla, a vampira de Karnstein, que carrega em si todos os elementos misteriosos do monstro que se alimenta de sangue, mas sob a forma do ser transgressor social e cultural por natureza: a mulher. Uma vampira lésbica representa uma ameaça à sociedade patriarcal e deve ser combatida, pois a sua ameaça vai além de sua condição de monstro: ela é capaz de romper padrões e normas pré-estabelecidos e, assim, trazer a desordem. A leitura proposta aqui é de cunho interpretativo e pessoal. Ao longo do trabalho lanço mão de algumas teorias sobre a obra, seja para fortalecer o meu ponto de vista ou para enriquecer a análise.

Palavras-chave: Vampiro; Sexualidade; Folclore; Gótico.

ABSTRACT

This work offers a reading of the work *Carmilla*, by Sheridan Le Fanu, analyzing its various unfoldings and possibilities, without attempting to exhaust them. The myth of the vampire has fascinated and puzzled people for centuries, and it was in literature that it found its ideal habitat: a world that is not opposed to its existence, and even contributes to its perpetuation. More fascinating than a vampire, only a *female* vampire: Carmilla, the Karnstein vampire, who carries along all the mysterious elements of a monster that feeds on blood, but in the form of that naturally transgressive social and cultural being: a woman. A lesbian vampire represents a threat to patriarchal society and must be opposed, because its threat goes beyond its monster condition: she is capable of breaking pre-established standards and norms, thus bringing forth disorder. The reading proposed here has an interpretive and personal nature. During the development of the work, I will make use of some theoretical support both to strengthen my point and to enhance the analysis.

Keywords: Vampire; Sexuality; Folklore; Gothic.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
2	SOBRE O AUTOR E OBRA	12
2.1	NOVA EDIÇÃO	13
2.2	<i>IN A GLASS DARKLY</i>	15
3	O PRIMEIRO MEDO: AMBIENTAÇÃO	16
3.1	QUEM É LAURA?	17
4	SEXUALIDADE EM CARMILLA	20
4.1	SEXUALIDADE	23
5	A VAMPIRA MULHER	25
5.1	MORTE COMO PUNIÇÃO E A NOÇÃO DE COMUNIDADE	27
5.2	ALIENAÇÃO FEMININA	30
6	CONSTRUÇÃO DO VAMPIRO	32
6.1	CALMET E CARMILLA	33
6.2	HABILIDADES E PECULIARIDADES DE CARMILLA	35
6.3	VAMPIROS E RELIGIÃO	39
7	SONHOS E QUESTÕES NO AR	43
8	CONCLUSÃO	47
	REFERÊNCIAS	51

1 INTRODUÇÃO

O mito da criatura que se alimenta de sangue está presente em diversos povos desde os primórdios das civilizações e parece não encontrar obstáculos em permanecer vivo até os dias de hoje. O ser cujo registro escrito do nome que deu origem ao que conhecemos hoje só foi mencionado pela primeira vez em 1047 na Rússia, encontrou no romance gótico o seu lugar (SILVA, 2010). Passando então de uma tradição oral para a sua eternização na literatura, o Upir/vampiro é o mais conhecido dentre os “monstros” da ficção e sua presença na literatura sempre tem sido motivo de muitos questionamentos acerca de seus simbolismos e relações com a cultura e a sociedade.

O meu primeiro contato com vampiros se deu através do cinema, mais especificamente com os filmes *Drácula de Bram Stoker* e *Entrevista com o Vampiro*, portanto, não é de espantar que eu logo tenha me sentido fascinada por esses seres que conseguiam ser atraentes e assustadores ao mesmo tempo. O interesse por essa criatura em particular se estendeu ao longo da minha vida tanto como aluna da Graduação quanto como sujeito, nas minhas escolhas de livros, filmes, etc. E é por esse motivo que acho coerente terminar este trajeto tendo como objetivo analisar uma das obras mais importantes do gênero, uma obra canônica, embora não tão conhecida; e, na minha opinião, uma leitura obrigatória para os amantes do tema: *Carmilla: a Vampira de Karnstein*.

Muitas são as obras ficcionais que tornaram o mito do vampiro um clássico, e *Carmilla* com certeza entra nessa tradição, pois não somente serviu de influência para *Dracula*, que é considerada a maior e mais influente obra do gênero, mas também foi pioneira ao introduzir a primeira vampira em um romance¹, além de outros elementos folclóricos que ajudaram a consolidar o estereótipo que temos até hoje sobre os vampiros.

A respeito de encontrarmos esses seres em ficções góticas, acho importante definir, se possível, como ocorre essa inclusão, sua origem e características mais importantes, já que em alguns momentos do trabalho posso vir a utilizar esse termo.

¹ “Christabel”, de Coleridge, precede *Carmilla* em 75 anos, mas se trata de um poema, não de um romance.

Definir e atribuir um gênero a uma obra é sempre uma tarefa árdua, já que muitas vezes a mesma possui várias características que se encaixam em diferentes classificações, mas geralmente tentar encontrar um nome que englobe todas as suas propriedades é a nossa primeira atitude ao trabalhar com uma obra literária. Então ao começar os meus estudos neste campo encontrei muitos autores que tratam sobre a questão. Para melhor me explicar, usarei as palavras de Botting (2001) sobre os acontecimentos históricos e sociais que ocorriam na Inglaterra quando o romance gótico se instaurou nessa Literatura. O autor destaca que o Iluminismo não somente criou “as máximas e modelos da cultura moderna, mas também criou o Gótico”.² (BOTTING, 2001, p. 13)

Os Iluministas tinham como objetivo uma reinvenção e recuperação consciente de ideias recolhidas de escritores gregos e romanos, pois após o Renascimento a tradição clássica passou a ser associada a uma cultura civilizada, educada, cujos valores morais e estéticos se opunham àqueles de um passado feudal “considerado como um estágio bárbaro e primitivo”. (Idem, p. 13) E é então que a palavra “gótico” passa a adquirir uma conotação negativa, significando o oposto do que era valorizado no século XVIII. Botting afirma que a história do romance gótico começou com o século XVIII, quando ele passou a referenciar um passado 'bárbaro', 'medieval' e 'sobrenatural'. A palavra era usada “pejorativamente sobre os tipos de arte, arquitetura e escrita que falharam em se adaptar aos padrões do gosto neoclássico; “gótico” significava a falta de razão, moralidade e beleza em crenças, costumes e obras feudais.” (BOTTING, 2001, p. 13)

Considero relevante trazer essas observações sobre a história que reinventou o termo “Gótico”, pois, apesar de ter sido relacionado ao que era feio, ultrapassado e errado; o Gótico teve papel fundamental na consolidação do neoclassicismo como o que era “certo”. Para explicar esse ponto de vista, o autor utiliza o conceito de utopia trazido por Foucault. Para Foucault, as utopias “são posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa.”. (FOUCAULT, 2001, p. 414) E Botting (2001) acredita que o Gótico funciona como a analogia inversa do espaço real da sociedade, pois ao retratar esse passado primitivo e negro, “sua escuridão permite à razão e à virtude do presente um reflexo mais brilhante” (Idem, p. 15).

² Citações traduzidas por mim.

Meu objetivo ao trazer essa referência ao conceito Foucaultiano é ressaltar o caráter transgressor do gótico e, com isso, exemplificar o porquê de seres como vampiros e outros monstros se encaixarem tão bem nesse gênero, já que é através de metáforas e alegorias negativas – pois foi assim que o Gótico se reinventou no século XVIII – que a sociedade e seus medos e anseios são retratados. Esta é a definição que trago comigo neste trabalho sempre que me referir ao termo “Gótico” para referenciar *Carmilla*, em virtude das características supracitadas.

Como dito anteriormente, havia em mim um anseio por encaixar *Carmilla* em um determinado estilo para compreender como a obra se situa em seu tempo. Além de comentários sobre alguns elementos da narrativa, minha intenção é compor um trabalho de cunho interpretativo, apresentando a minha leitura da obra, que se dará de forma bastante pessoal e intuitiva, considerando os aspectos que julgo serem mais pertinentes para explicar por que este romance me parece tão fascinante.

O título do trabalho expressa, de alguma maneira, o meu objetivo: explorar o mundo em que a vampira se encontra. Abarcando o máximo de questões e problemáticas que forem possíveis. O termo “capela”, embora religioso, não tem unicamente esse significado para mim no contexto da obra. Ele representa o local onde todos os segredos sobre Carmilla são revelados. Sua identidade e seu passado. A proposta é analisar o papel desempenhado por uma vampira lésbica em uma sociedade patriarcal e as consequências disso para a narrativa; além de analisar os elementos utilizados por Le Fanu na construção de sua mais famosa criatura.

2 SOBRE O AUTOR E OBRA

Embora *Carmilla* seja considerada por muitos teóricos uma das obras mais importantes na consolidação do vampiro na literatura, pouco se sabe sobre o autor por trás da obra e suas publicações. Para situar-nos um pouco em relação à publicação de *Carmilla*, trarei algumas informações sobre o seu lançamento e também sobre o seu autor, Joseph Sheridan Le Fanu³ e o contexto histórico em que estava inserido.

Le Fanu nasceu em Dublin, na Irlanda, em 1814 e era filho de pais huguenotes⁴ e viveu em Abington, Limerick durante os primeiros anos da Guerra do Dízimo⁵ (Tithe War); e acredita-se que esse primeiro contato com as superstições populares do interior da Irlanda tenha deixado marcas em Sheridan e que possivelmente o inspirou para seus futuros trabalhos.

Graduado em Direito pela Trinity College, ele nunca exerceu a profissão, em vez disso, dedicou-se ao jornalismo ao integrar a equipe da *Dublin University magazine* - da qual se tornou dono e editor em 1861 -, onde publicou a sua primeira história *The Ghost and the Bonesetter* (1838). Ao longo dos anos Le Fanu publicou muitas outras histórias, mas foi após a morte de sua esposa Susanna Bennett em 1858 que ele obteve maior reconhecimento e publicou seus maiores sucessos.

De acordo com a *Encyclopedia of Gothic Literature* (2005) a novella⁶ *Carmilla* foi primeiramente publicada de forma seriada na revista *The Dark Blue* entre 1871 e 1872, e posteriormente publicada como parte integrante do livro *In a Glass Darkly* (1872). Acredita-se que o poema "Christabel" de Samuel Taylor Coleridge e outros contos sobrenaturais franceses tenham sido as principais inspirações de Le Fanu ao escrever *Carmilla*.

³ As informações pontuais foram extraídas do sítio: <http://www.online-literature.com/lefanu/> e <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/aug/28/sheridan-le-fanu-two-centuries-birth-vampire-ghost-stories>.

⁴ "Os protestantes franceses chamavam-se huguenotes. Muitos deles foram tratados com crueldade por causa de sua religião. Os huguenotes eram conhecidos também como calvinistas franceses, uma vez que seguiam as ideias do líder protestante João Calvino. (<http://escola.britannica.com.br/article/481535/huguenote>)

⁵ <https://www.myheritage.com.pt/research/collection-10285/devedores-do-dizimo-1831>

⁶ Definição: "a fictional prose narrative that is longer and more complex than a short story; a short novel." (<http://www.thefreedictionary.com/novella>)

Ao ler a biografia de Sheridan, é possível perceber como ele é referido como um dos grandes nomes da literatura do século XIX e isso se dá não apenas pela qualidade de suas histórias, mas principalmente pela mudança no foco do Gótico em sua narrativa, que passa de um ponto de vista externo para o interno, trazendo a questão do terror psicológico para suas histórias. Inclusive, em uma carta para seu George Bentley, seu editor, ele disse que buscava suas obras “um equilíbrio entre o natural e o sobrenatural”. (SULLIVAN, 1981, p. 246)

2.1 NOVA EDIÇÃO

Embora a obra original seja facilmente encontrada em livrarias e esteja disponível no Gutenberg⁷, para esse trabalho escolhi a edição traduzida da Editora Hedra e publicada em 2010. A tradução foi feita pelo professor Dr. José Roberto Basto O'Shea da UFSC e a Introdução pelo professor Dr. Alexander Meireles da Silva, da UFG.

A imagem escolhida para a capa é uma parte da pintura “Nachtmahr” (1802), ou “O Pesadelo” em português, de Johann Heinrich Füssli, pintor suíço conhecido por usar como referência em suas pinturas as obras de Shakespeare e pelos traços sentimentais que viriam a ser um dos motores do movimento Romântico.

No quadro “O Pesadelo”, podemos ver uma mulher adormecida e uma estranha criatura sob seu peito e um cavalo, ou égua, com um ar fantasmagórico - essa parte do quadro não aparece na capa. Essa criatura que representada na pintura é o Incubo, um demônio na forma masculina que se encontra com mulheres adormecidas a fim de ter uma relação sexual com elas. Esse ser drena a energia da mulher para se alimentar, e na maioria das vezes deixa-a viva, mas em condições muito frágeis.

⁷ <http://www.gutenberg.org/files/10007/10007-h/10007-h.htm>

Quadro 1 - “Nachtmahr” (1802)



Fonte: http://thevintagegallery.blogspot.com.br/2014/01/o-pesadelo-obra-comentada_9.html

Há ainda a versão feminina desse demônio chamada de Súcubo. O ataque é feito durante os sonhos em que a vítima está sentindo prazer. Ele então toma a forma mais atraente para a vítima, atraindo-a para si com seu magnetismo, sugando a energia sexual da vítima. Ao acordar a pessoa se sente cansada e fragilizada, apesar de, muitas vezes, não se lembrar do ocorrido.

Com essa descrição podemos facilmente associar essa criatura ao vampirismo e entender por que essa pintura foi escolhida como capa para essa nova edição do livro, já que os ataques de Carmilla à Laura ocorriam sempre durante a noite enquanto a vítima dormia e isso sempre a trazia uma sensação de desconforto misturado com prazer.

2.2 IN A GLASS DARKLY

Conforme mencionado anteriormente, *Carmilla* foi publicado como uma das histórias que integram o livro *In a Glass Darkly*, de 1872. Silva (2010) diz que essa obra foi de profunda importância para a literatura popular da época, pois introduziu o personagem do pesquisador alemão Dr. Martin Hesselius, o primeiro investigador ocultista e narrador ficcional que serve de guia para as histórias que se seguem no livro. No começo de cada conto ele explica como aquele texto chegou até ele, dando assim uma maior veracidade para a história. Acredito que esse personagem seja um bom exemplo do equilíbrio entre o natural e o sobrenatural que Le Fanu buscava. Dr. Hesselius é uma figura influente na literatura gótica, pois teria sido inspiração para personagens como Van Helsing e Sherlock Holmes.

3 O PRIMEIRO MEDO: AMBIENTAÇÃO

Sempre quando pensamos em histórias de terror nos vem à mente o estereótipo de um castelo mal assombrado e afastado de tudo, escuridão, mistério, um vilão, etc. e em *Carmilla* muitos desses elementos estão presentes ao longo da narrativa. Logo na primeira sentença de abertura da história, a narradora, Laura, informa que ela e a família viviam na Estíria, que é um estado da Áustria centro-oriental. A referência da casa em que vivem é feita com a palavra alemã *schloss*⁸, e durante toda a narrativa essa é a palavra usada, o que acrescenta à obra um distanciamento ainda maior da civilização, destacando o isolamento em que vivem: “Na ESTÍRIA, embora não sejamos, absolutamente, gente importante, residimos num castelo, ou *schloss*. Uma renda modesta, nesta parte do mundo, vai longe.” (LE FANU, 2010, p. 39, grifo do autor).

A preferência dos autores de histórias de vampiros por lugares isolados e, preferencialmente, do leste europeu, tem origem nos muitos relatos que surgiram entre o século XVIII e XIX sobre casos de ataques de vampiros em várias regiões da Europa, especialmente a região leste. O caso mais famoso é o do vampiro Arnold Paole, relatado em *Visum et Repertum* (1732) pelo cirurgião do Regimento de Campo Austríaco Johannes Fluckinger, pela ordem do Império Austríaco. Arnold foi considerado um vampiro após a sua morte e acusado de matar pelo menos 16 pessoas no seu vilarejo. Ao violarem seu túmulo, o encontraram completamente conservado como se estivesse vivo. Seu corpo foi então esfaqueado, decapitado e queimado. O relato de Fluckinger foi um best-seller na época e tudo indica que Le Fanu teve acesso a esse texto e, talvez, tenha se inspirado na localização do ocorrido para escrever *Carmilla*. O livro de relatos sobrenaturais *The Phantom World* de Augustine Calmet, traduzido para o inglês em 1850 também serviu como inspiração para a construção de muitos dos elementos folclóricos presentes na obra e serão exemplificados ao longo do trabalho.

⁸ Schloss: *Sn*, **Schlösser** 1 castelo, palácio. (<http://michaelis.uol.com.br/>)

O começo do relato de Laura é bem enfático a respeito do isolamento em que ela, o pai e as duas preceptoras viviam. O que me parece uma tentativa de justificar a facilidade com que foram vítimas de uma encantadora desconhecida:

Já disse que o lugar era bastante isolado. Avalie o leitor a verdade disso. Olhando da porta do saguão em direção à estrada, a floresta que circunda nosso castelo se estende por vinte e cinco quilômetros à direita e vinte quilômetros à esquerda. O vilarejo habitado mais próximo situa-se a cerca de onze quilômetros à esquerda. O *schloss* mais próximo, com alguma importância histórica, é o do velho general Spielsdorf, quase trinta quilômetros à direita. (LE FANU, 2010, p. 40, grifo do autor).

O *schloss* também é descrito como tendo “muitas janelas, as torres e a capela gótica” (Idem, p.39). Além de “uma elevada ponte gótica” que “lança a estrada por cima de um córrego que serpenteia pelas sombras do bosque.” (Idem, p. 39) Laura também salienta que o vilarejo mais próximo na verdade era o da família Karnstein, mas que o mesmo estava abandonado há muito tempo, então não contavam como vizinhos:

[...]uma aldeia em ruínas, com uma velha igrejinha, hoje destelhada, em cuja nave se vê os túmulos em decomposição da ilustre família Karnstein, hoje extinta, outrora proprietária do desolado *château* que, do meio da floresta, contempla as ruínas silenciosas do povoado. (LE FANU, 2010, p. 40, grifo do autor).

O isolamento em que Laura se encontrava e a falta de contato com outras pessoas da mesma idade dela contribuíram para o seu encantamento por Carmilla, que supria sua necessidade por atenção, amizade e, até mesmo, sua necessidade de ter uma relação íntima com alguém.

3.1 QUEM É LAURA?

A narradora e também personagem principal, Laura relata o ocorrido vários anos depois, já com 27 anos de idade. E se pensarmos que o livro foi escrito durante a Era Vitoriana é de se estranhar que em nenhum momento o pai de Laura, nem ela, falam sobre casamento e os seus deveres na sociedade, sendo que ela tinha 19 anos na época.

Embora tivesse a preceptora mademoiselle De Lafontaine que era responsável pela sua educação, não há indícios na obra de que ela fazia de alguma forma, uso desses conhecimentos para seu convívio social. A imagem que temos de Laura é a de uma moça solitária que perdeu a mãe muito jovem e cujo pai e preceptoras fazem de tudo para lhe agradar, mas nunca visando a sua emancipação.

No seu artigo “Figuras Errantes na Época Vitoriana: A Preceptora, a Prostituta e a Louca”, Monteiro(1998) fala do papel da mulher vitoriana:

Excluída do mundo público dos negócios e recolhida ao mundo privado do lar, por injunções de uma estratificação social fundada na diferença dos sexos, era de se esperar que as jovens de ‘boa família’ recebessem uma educação ou (i)lustração destinada apenas a fazê-las reluzir nas salas de visita e a cativar com o seu brilho o olhar de algum pretendente. (MONTEIRO, 1998, p.62)

Mulheres de classe média que quisessem ter uma profissão digna de uma dama da época, ou ter acesso à educação em geral, poderiam procurar escolas destinadas a esse fim. Já a burguesia se utilizava da mão de obra dessas mulheres que haviam estudado para se tornarem preceptoras e, então, viviam na casa da família para educar as meninas. O que é exatamente o caso de Laura, exceto que o objetivo principal era preparar a moça para o casamento, mas isso não acontece com a nossa narradora. As únicas pessoas com quem ela tem contato são as que vivem no *schloss* e, embora Laura tenha dito que eles, às vezes, recebiam visitas, isso não acontece ao longo da narrativa.

Isso se evidencia logo no início do segundo capítulo quando Laura está aguardando a visita de Bertha, pupila do general Spielsdorf, mas para sua frustração o encontro não acontece, pois a mesma havia falecido por algum motivo, até então, desconhecido: “Embora eu não conhecesse Bertha Rheinfeldt, meus olhos marejaram de lágrimas quando soube do acontecido; fiquei assustada, além de profundamente decepcionada.” (LE FANU, 2010, p.46)

Ela ressalta que a sua decepção era maior do que a das pessoas moradoras de grandes centros urbanos, já que elas recebiam mais visitas e os encontros eram mais fáceis. Laura também fala de suas expectativas com a visita: “eu não a conhecia, mas haviam me falado que era encantadora, e eu esperava passar muitos

dias felizes em sua companhia” [...] “A visita e a perspectiva de nova amizade haviam povoado meus devaneios durante semanas.” (Idem, 2010, p. 45).

E é após a grande decepção de Laura com a morte de Bertha que Carmilla aparece na sua vida como a promessa de uma amiga perfeita, e não é de se estranhar o encantamento que ela desperta em Laura. A falta de contato humano somada à ingenuidade a tornam a vítima perfeita. Podemos, também, pensar que ocorreu o mesmo com Bertha - vítima de Carmilla -, já que ela vivia perto de Laura nessa região afastada de tudo e de todos, sem experiência e maldade.

Outra amostra do isolamento de Laura se dá em uma das muitas conversas com Carmilla, em que a mesma pergunta se Laura já tinha ido a um baile, e a resposta dela evidencia o quão distante ela estava dessa realidade: Já foste a um baile? - Não; como falas! Mas, como é um baile? Deve ser fascinante.” (LE FANU, 2010, p.86) É possível notar que Laura sente-se, inclusive, desconfortável com a pergunta, embora tenha curiosidade.

Esse dualismo está presente em vários pensamentos de Laura ao longo de sua narrativa, por isso, compreender o que ela realmente estava pensando ou sentindo é quase impossível, já que nada nunca é claro com ela. Nos momentos em que Carmilla age de forma “estranha” e sentimental, Laura sempre manifesta reações ambíguas, que não nos permite entender como ela de fato se sente: “Parecia um ardor de amante; sentia-me encabulada; aquilo era, ao mesmo tempo, detestável e irresistível; [...]” (Idem, p. 68).

O fato de Laura ser uma narradora em primeira pessoa e estar relatando algo acontecido oito anos antes torna tudo ainda mais nebuloso para o leitor, já que há apenas o seu ponto de vista manipulado de acordo com as suas intenções. Uma prova disso está na descrição de quanto tempo havia se passado desde o ocorrido. Logo no primeiro capítulo ela diz “Oito anos já se passaram desde então” (Idem, p.40), mas no quarto capítulo, ela se contradiz: “Escrevo isso, embora passados mais de dez anos, com a mão trêmula [...]” (Idem, p.68).

A partir do momento que o leitor se atenta para essa contradição, torna-se mais difícil acreditar em todas as informações que ela nos traz, pois passamos a nos questionar a respeito da veracidade de tais fatos e a intenção dela por trás da descrição desses acontecimentos.

4 SEXUALIDADE EM CARMILLA

No artigo “Carmilla: The Arts of repression”, William Veeder interpreta a narrativa de Le Fanu como uma história sobre repressão; sendo Laura a sua maior representante, como podemos perceber através do seu isolamento e sentimentos reprimidos que se evidenciam pelo contato com Carmilla, que se torna responsável por trazer esses sentimentos à tona e confrontá-los com o que é certo e o que é errado.

Conforme já foi dito, Le Fanu escreveu a obra durante a Era Vitoriana e isso significa muito para essa análise, já que temas como repressão, representação da mulher e seu papel na sociedade estavam em alta. Veeder (1980) salienta que muitos autores da época achavam que as mulheres não tinham sexualidade ou que ela não deveria ser explorada, mas Le Fanu vai pelo caminho contrário e explora essas questões em *Carmilla*.

É difícil dizer se o autor buscava, através dessa temática, criticar os valores da sociedade ou abordar esses temas com o objetivo moralizante, mas o fato é que o vampiro na literatura representa a sociedade e os valores da época; e com Carmilla não é diferente: ela carrega em si toda a sexualidade e o desejo reprimido em Laura. No artigo, Veeder diz que:

“Carmilla” is ultimately a tale of repression. Le Fanu wants us to explore the “emotional scenes” which Laura’s fears leave vague and dim. Beneath the dualisms of vampire-human and lesbian-heterosexual are levels which reveal civilization’s discontents. What characters should want conflicts with what they actually want; and at a deeper level, the wants they admit conflict with what they really (often unconsciously) desire. (VEEDER, 1980, p.198)

Esse conflito se evidencia na forma em que Laura reage às investidas de Carmilla, como foi dito anteriormente, há sempre vários sentimentos coexistindo, mas um que quase sempre está presente é a culpa, e isso nos mostra que a narradora sabe que há uma intenção amorosa e/ou sexual nas atitudes de Carmilla, pois se não houvesse não haveria motivos para esse sentimento. Servindo de confirmação para esse desejo inconsciente presente na heroína, o qual ela tenta

repudiar, mas nunca o faz de fato, porque não há real vontade de se afastar: “Eu sentia uma excitação estranha e perturbadora, por vezes prazerosa, mesclada com uma vaga sensação de aversão.” (LE FANU, 2010, p. 68). Aversão que vem da culpa, por sentir que aquela situação é “errada” para os olhos do mundo, mas prazer é o que ela verdadeiramente sente nessas situações; tanto que ela nunca se desvencilha de Carmilla: “Devo dizer que daqueles abraços ridículos, que não ocorriam com muita frequência, eu ansiava por me livrar; mas minha energia parecia se esvaír.” (Idem, p.67).

Narradores em primeira pessoa são sempre difíceis de interpretar, e a citação acima mostra isso. Há uma tentativa, quase desesperada, de qualificar aqueles abraços como “ruins”, dizendo que ela não gostava e que, além do mais, “não ocorriam com muita frequência”; como quem diz “não é isso que você está pensando, leitor”. E a própria explicação da energia que se esvai pode ser a explicação tardia de Laura para o que acontecia nesses momentos, pois como veremos mais adiante, o toque do vampiro pode causar alterações na vítima. Não há nada que comprove que esse era o verdadeiro motivo para a sua passividade, já que poderia se tratar de mais uma manipulação da narradora.

Como uma forma de tentar explicar o porquê de tantas lembranças dos momentos românticos de Carmilla, Laura explica: “Contudo, acho que na vida de todos nós determinadas cenas emotivas, nas quais nossas paixões são provocadas com incontido ardor, destacam-se de outras cenas por serem menos intensamente lembradas.” (Idem, p.68). Deixando claro que esses momentos foram intensos e marcantes para ela.

Da parte de Carmilla, há uma atração pela morte e pelo sofrimento. Claro que a sua condição como vampira poderia explicar isso, já que ela é uma “predadora” e está ligada ao “mal”, mas também é possível pensar sobre esses aspectos pelo ponto de vista da “repressão”, trazido por Veeder(1980). Sendo Carmilla um símbolo da sexualidade reprimida em Laura, pois todos os medos e culpas que se encontram na narradora não estão presentes em Carmilla: “[...] com os olhos cheios de desejo, ela me puxava para si, e seus lábios quentes cobriam-me de beijos as faces; e ela sussurrava, quase soluçando: “És minha, *serás* minha; tu e eu seremos para sempre uma só.” (LE FANU, 2010, p.68, grifo do autor). E que desejo seria esse descrito por Laura? Mais uma vez ficamos nas mãos da narradora, pois a mesma pode estar se

referindo ao desejo do vampiro pelo sangue ou ao desejo sexual. A ambiguidade aparece novamente e deixa o trabalho de interpretação com o leitor.

Em relação ao sofrimento, desde o primeiro encontro das duas moças - que se dá na infância - quando Laura, acreditando ter sido abandonada pela preceptora, começa a chorar e, nisso, uma jovem aparece ao pé da cama e deita-se ao lado dela. E a tal jovem era Carmilla. A narradora ainda diz ter sentido um “espanto que expressava certa satisfação” (LE FANU, 2010, p. 42), mais um dualismo que se faz presente desde o primeiro encontro entre as duas.

Logo mais, quando Laura está ficando cada vez mais fraca em virtude dos ataques de Carmilla, a relação entre elas se torna mais forte, como se o sofrimento e a proximidade da morte em que estava a vítima, fizesse a vampira ficar ainda mais ligada à Laura: “Quanto mais me falhavam as forças e mais deprimida eu ficava, com mais ardor ela me desejava.” (LE FANU, 2010, p. 93). Esse tipo de comportamento me parece também estar ligado à noção de permissão presente em muitos vampiros. Muitos precisam de convite para entrar na casa de um humano, já Carmilla precisava de consentimento para atacar Laura.

O primeiro ataque se deu quando Laura pendurou em seu quarto a velha fotografia da Condessa Millarca: “E queres um quadro que achas parecido comigo, para pendurar no teu quarto - ela murmurou, com um suspiro, apertando o braço em volta da minha cintura e encostando o belo rosto em meu ombro.” (LE FANU, 2010, p.81). Não podemos afirmar se o quadro serviu como “convite” para Carmilla entrar no quarto de Laura, mas certamente o laço entre elas estava cada vez maior com o passar do tempo e o quadro era apenas um símbolo disso, já que não penduramos imagens de pessoas que não gostamos, ou não temos intimidade, no nosso quarto.

A conexão com a morte também está muito presente na relação entre elas e Carmilla fala nisso inúmeras vezes ao longo da história: “Não sabes como sou ciumenta. Tens que vir comigo, amando-me, para a morte; ou então me odeie, mas vem comigo, e me *odeie* na morte e depois dela.” (Idem, p. 85, grifo do autor).

Há nas palavras de Carmilla uma ligação direta com os pensamentos românticos da época: o ultrarromantismo e a morte como libertação. No artigo “Vampires in English Fiction: Popular Tradition and Historical Sources”, Juliette Wood inclusive assemelha a vampira com o herói byroniano: “Carmilla is dark and beautiful, and melancholy, with a “strange fixed smile”. She resembles a female

version of the romantic Byronic hero in her brooding attractiveness, and clearly has a hypnotic effect on the young girl who is the narrator.” (WOOD, 200, p. 6).

Quando Carmilla relata - não de forma explícita – a época que esteve “doente”, o amor sentido já estava atrelado ao sofrimento: “Você esteve à morte? - Sim, um amor...muito cruel... um amor estranho, que quase me tirou a vida. O amor exige sacrifícios. Não há sacrifício sem sangue.”(LE FANU, 2010, p. 86).

4.1 SEXUALIDADE

A ligação de Carmilla com a morte também está ligada ao rompimento com as tradições e, principalmente, com os papéis da mulher na sociedade: “Mas morrer como amantes... morrer juntas, para poder viver juntas. Meninas são lagartas enquanto vivem neste mundo, mas se transformam em borboletas quando chega o verão[...]”(LE FANU, 2010, p. 77)

Morrer significa não viver mais de acordo com as leis dos homens e romper com o patriarcado, que oprime as mulheres em vida; condenando-as a serem “lagartas”, impossibilitadas de ser quem são de verdade e de viverem como querem. A morte é a libertação que permite às mulheres transformarem-se em borboletas e voarem livres.

Silva (2010, p. 32) chama a atenção para o fato de que “um vampiro heterossexual é, portanto, um vampiro domado pela civilização. Carmilla subverte esses limites sexuais porque sabe que o sangue não conhece gênero.”.

Embora a relação homossexual esteja bem clara na obra, também é possível interpretá-la como o despertar da sexualidade em Laura, um autoconhecimento que se dá através de Carmilla:

“Le Fanu’s point in “Carmilla” is not that Laura necessarily succumb to her lesbian tendencies, but that she succeed in knowing herself. Laura is unnamed for forty pages, is never given a last name, and is not located specifically in time because she is everyperson – all men and women in every era who overdevelop the conscious. She remains a powerful figure for readers today because the cultural threat which she personifies is ever present.” (VEEDER, 1980, p. 199)

Laura tinha dezenove anos quando tudo isso aconteceu e, até então, vivia isolada e sem contato com outras pessoas da idade dela. Sem qualquer possibilidade de explorar a sua sexualidade, Carmilla surge como a oportunidade perfeita para saciar as suas vontades e sanar as suas curiosidades. Todas as figuras masculinas na vida de Laura estão muito distantes de se tornarem interessantes a ela, tanto que isso se manifesta na forma com que ela os descreve.

O pai é visto como “o homem mais amável do mundo, mas já envelhecido” (LE FANU, 2010, p.40); o padre como aquele “senhor de cabelos brancos” (Idem, p.44); o médico “circunspecto e pequenino, de cabelos brancos e óculos [...]” (Idem, p.102); ao general Spielsdorf refere-se, mais de uma vez, como “o velho general” (Idem, p.134); e o Barão como “um homem com o aspecto mais estranho que já vi na vida[...]” (Idem, p. 137).

Não há nenhum homem jovem em sua vida e em determinado momento ela afirma isso: “Eu não podia me gabar de pequenas atenções típicas de galanteios masculinos.” (LE FANU, 2010, p. 69). O que corrobora para a hipótese de que Carmilla era a única pessoa que poderia despertar a sexualidade de Laura e que, de fato, o fazia.

Agrada-me bastante a interpretação de Veeder(1980) a respeito de Laura representar “qualquer” pessoa. Até ler o seu artigo eu não sabia dizer exatamente o que me incomodava na narradora e em seu pai, mas depois de ler atentei para o fato de que em nenhum momento descobrimos o sobrenome deles; e o pai permanece sem nome até o final da história. Sabemos apenas que ele serviu o império austríaco (LE FANU, 2010, p. 39) e que ambos eram ingleses e tinham nomes ingleses (Idem, p.39).

5 A VAMPIRA MULHER

Antes de *Carmilla* houve algumas tentativas de trazer a figura da mulher transgressora para a literatura através do mito do vampiro. Podemos destacar “A noiva de Corinto” (1797), de Goethe e “Christabel” (1798), de Coleridge; sendo a última, influência direta para a construção da vampira *Carmilla*, embora em Christabel, Geraldine (a vampira) fuja com o pai da moça.

Por isso podemos dizer que de fato Carmilla foi a primeira vampira mulher em um romance e a primeira vampira lésbica também, já que todas as suas vítimas são moças. E a escolha de Le Fanu por uma vampira mulher é algo há ser discutido; se considerarmos, novamente, o tempo em que foi publicada e toda a repressão feminina, *Carmilla* é facilmente um símbolo de transgressão sexual, numa época em que se via a mulher como um ser sem sexualidade, cujo único dever era ser uma boa mãe e esposa. Assim como representa um rompimento com o patriarcado, no momento em que ambas, Laura e Carmilla, excluem e distanciam as figuras masculinas de suas vidas: “Jamais me apaixonei por quem quer que seja, e jamais me apaixonarei - ela murmurou - a menos que seja por ti.” (LE FANU, 2010, p. 82)

Em vida, a Condessa Mircalla amou e foi amada por um “nobre morávio” (Idem, p. 144), mas na morte ela rompe com a heteronormatividade e passa a se relacionar com mulheres, destacando o pensamento de Silva (2010, p. 32) de que ela rompeu com a civilização e não segue mais as normas impostas. Ou como a própria Carmilla diz: “Meninas são lagartas enquanto vivem neste mundo, mas se transformam em borboletas quando chega o verão[...]” (LE FANU, 2010, p. 77) A morte trouxe liberdade para que ela rompesse com o patriarcado e, assim, fizesse suas próprias regras. No livro *A Pedagogia dos Monstros* (2000), o autor destaca que:

“A mulher que ultrapassa as fronteiras de seu papel de gênero arrisca tornar-se uma Scylla, uma Weird Sister, uma Lilith (“die erste Eva”, “la mère obscuré”), uma Bertha Mason, ou uma Gorgon. A identidade sexual “desviante” está igualmente sujeita ao processo de sua transformação em monstro” (SILVA, 2000, p. 35)

Então Carmilla é duplamente monstro: primeiro por ser uma vampira; segundo pela sua subversão. O medo que ela causa é fruto de seu caráter transgressor que ameaça os valores sociais e culturais:

Essa recusa a fazer parte da “ordem classificatória das coisas” vale para os monstros em geral: eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma — suspensa entre formas — que ameaça explodir toda e qualquer distinção. (SILVA, 2000, p. 30)

Os monstros na literatura não apenas representam a cultura e a história, mas também aquilo que está além da capacidade de classificação e de apreensão. Tudo que foge das regras ou do entendimento humano causa estranhamento e também medo, pois há no homem uma necessidade de dominação em todos os setores da vida em sociedade. Precisamos de crenças que nos façam compreender a vida e a morte, precisamos de registros sobre quem somos e o que fazemos, números que comprovem a nossa existência, etc.

Então o monstro aparece como aquele que foge à categorização e não há meios de controlá-lo completamente: “E, assim, o corpo do monstro é, ao mesmo tempo, corpóreo e incorpóreo; sua ameaça é sua propensão a mudar.” (Idem, p.28) E isso é ainda mais forte com uma vampira mulher, já que ela é uma ameaça à submissão feminina e aos papéis impostos socialmente a elas.

Retomo como exemplo a citação de Silva (2000, p. 35) ao referir-se às figuras femininas como Lilith e Bertha Mason como transgressoras e, conseqüentemente, monstros. A primeira, sendo considerada por muitas culturas a primeira mulher de Adão, é representada de formas diversas em vários povos; mas, devido a sua insubmissão a Adão⁹, a sua principal representação é a de um demônio sugador de sangue, que para se vingar de Deus, passou a matar todos os descendentes de Adão ainda na infância. (SILVA, 2010, p. 21).

A segunda personagem, Bertha Mason, a esposa “louca” de Rochester em *Jane Eyre* também é um ótimo de exemplo de ruptura com o patriarcado. A única informação que temos dela é através da perspectiva do próprio marido, que a tem

⁹ Informações pontuais extraídas do sítio:

<http://mundoestranho.abril.com.br/materia/teoria-da-conspiracao-lilith-a-primeira-mulher-de-adao>

como louca e, inclusive, muda seu nome para que ninguém saiba da verdadeira identidade daquela mulher. O próprio rótulo de mulher louca para os Vitorianos poderia referir-se a uma mulher que não se encaixa nos padrões impostos por ela.

Por vezes, em *Carmilla*, quando a mesma tinha seus rompantes românticos para com Laura, sua atitude era vista como algum tipo de delírio: “Tratava-se, inequivocamente, de impulsos esporádicos de instinto e sentimento reprimidos. Será que ela, a despeito da afirmação contrária feita pela mãe, era propensa a breves ataques de insanidade?” (LE FANU, 2010, p.69).

5.1 MORTE COMO PUNIÇÃO E A NOÇÃO DE COMUNIDADE

Le Fanu lança mão de vários elementos folclóricos na construção da vampira *Carmilla*; tanto nos seus hábitos quanto na forma em que ela é executada. Mas se levarmos em consideração que: “O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”, um glifo em busca de um hierofante.” (SILVA, 2000, p. 27). Então é possível interpretar a morte de *Carmilla* como uma reação a essa condição de monstro como aquele que projeta e revela os nossos medos e segredos mais íntimos; assim como reflete a sociedade e suas mazelas.

Matar o vampiro é, por um lado, reconhecer o “problema” e acabar com ele e, por outro lado, é abafar a sua manifestação através da morte. Sendo ele um reflexo da sociedade e uma representação daquilo que queremos esconder. Matá-lo pode significar colocar a origem do problema novamente dentro do “armário”; e, em outros casos, compreender e reconhecer o problema, tendo na morte uma metáfora para esse entendimento e resolução.

O que acontece em *Carmilla*, na minha opinião, é o primeiro caso: o problema é abafado e tudo volta a ser como era antes, sem mudanças. A morte da vampira pelas mãos de vários homens representa um restabelecimento da ordem e do patriarcado. Na dissertação “Staked Twice”, a autora analisa a morte das vampiras femininas em duas obras distintas: *Dracula* e no conto “For the Blood Is the Life”; levando em consideração o contexto histórico das obras e os papéis

desempenhados pelas mulheres nessa época. E ela afirma que as mortes violentas estão ligadas com o comportamento sexual transgressor das vampiras:

“The mortal deaths, the undead rebirths, and the subsequent traumatic deaths of female vampires are a violent reaction to the transgressive sexual behavior they exhibit. This portrayal of female vampires as more menacing creatures than male vampires further demonstrates the danger surrounding feminine sexuality.” (FREITAS, 2011, p.57)

Assim como o “perigo” acerca da sexualidade feminina representa o desconhecimento geral sobre a temática; ainda mais numa época em que a mulher era considerada um ser sem sexualidade. Mais uma vez a noção da vampira como um monstro se evidencia, já que o medo vem daquilo que é desconhecido.

A noção de “comunidade” nas histórias de vampiros também é explorada na dissertação e também está presente em *Carmilla* e em outras obras clássicas de vampiros. Essa comunidade se caracteriza por um conjunto de pessoas - homens, no caso - que se unem com o propósito de matar o vampiro. Hankins (1925, p.446) define comunidade como sendo um conjunto de pessoas que criam desejos e propósitos em comum através da convivência, como em uma vizinhança, por exemplo, ou também um conjunto de pessoas que se unem por um motivo, ou tem objetivos em comum:

Historically, it has often happened that the sense of community has been a forerunner of the integration of previously independent societies into larger units. Neighboring clans develop interests in common, and then in time of common danger form themselves into a larger tribal unit. (HANKINS, 1925, p.446)

Dentre um determinado grupo de pessoas, várias comunidades podem surgir de acordo com os interesses em comum dos membros. O autor também chama isso de “associação” e se manifesta em muitas instituições presentes na nossa sociedade, como a igreja, clubes, família, etc:

Within every community are many *grouping for more or less specific purposes*. An association grows out of a common interest or common interests, is limited in purpose thereby, and requires for its functioning the orderly life of a comprehensive society or community. (HANKINS, 1925, p.446, grifo do autor).

Tendo as definições de Hankins (1925) sobre comunidade fica mais fácil compreender o que acontece em *Carmilla* momentos antes de sua perseguição até a sua morte. A noção de que um grupo de pessoas com interesses em comum podem formar uma comunidade se evidencia na obra quando pensamos que, até então, aqueles homens não tinham contato entre si e que se uniram apenas por terem um objetivo em comum: matar a vampira.

A formação dessa comunidade dá-se no penúltimo capítulo do livro “Sofrimento e Execução”. As primeiras pessoas a se unirem são o General e o pai de Laura; logo após chega um homem intitulado “Barão”, que Laura define como “um homem com o aspecto mais estranho que já vi na vida [...]” (LE FANU, 2010, p.137); o lenhador; o médico e o promotor público.

Se observarmos a formação dessa comunidade, podemos perceber que ela vai além de objetivos em comum, mas também que ela foi formada com uma visão ampla da situação. De modo que essa união representa uma “tática” perfeita para resolver de uma vez por todas a situação, sem chances de dar errado: dois membros da comunidade conhecem o rosto da vampira e saberiam identificá-la, além de terem motivos pessoais para querer a sua morte; o Barão de Vordenburg sabia onde encontrar o túmulo perdido da Condessa; o lenhador conhecia a região e tinha a força bruta necessária; o médico podia atestar a condição física do corpo encontrado no caixão; e o promotor era responsável por comprovar, legalmente, que se tratava de um caso de vampirismo e, então, encaminhar os documentos necessários para a Comissão Imperial.

Essa união dos membros por função também aparece em *Dracula* e Freitas (2011, p.11) diz que “All members of this vampire killing community serve specific functions.”, assim como em *Carmilla*. Outro ponto enfatizado pela autora é o fato de essa comunidade ser formada apenas por homens e as mulheres serem completamente alienadas da situação:

The members of this community are mostly men; this reveals that there is not much place for a woman in this moralizing expedition. The two other women in the community prove to be unfit for the task: Mrs. Westenra is too old and frail (and quickly dies), and Lucy is too inconsistent for this particular type of enterprise. The men are mostly professional, which seems to point out to a utilitarian approach to life. (FREITAS, 2011, p.11)

O exemplo trazido pela autora ocorre em *Dracula*, mas essa exclusão, como já foi dito, também se manifesta em *Carmilla* e, para um leitor contemporâneo, chega a ser irritante a forma como as mulheres da narrativa se excluem - e são excluídas - dos acontecimentos.

5.2 ALIENAÇÃO FEMININA

O peso que todos os dogmas e tradições têm nas mulheres vitorianas é enorme e se manifesta na literatura da época. Assim como as crianças são tiradas da sala quando os adultos tratam de assuntos sérios, as mulheres também eram - e em muitos lugares ainda são - excluídas dos assuntos importantes, já que discutir e resolver problemas sempre foi uma função masculina.

As mulheres não eram consideradas capazes de administrar seu próprio dinheiro, tanto que, ao casarem, tudo era repassado ao marido. O mesmo ocorre com as situações que demandam seriedade, objetividade e intelecto. A visão das mulheres como seres unicamente emocionais, menos inteligentes e feitas apenas para a procriação, automaticamente as excluía de muitos setores da sociedade que exigiam essas características que as mesmas não possuíam.

Esse papel desempenhado pelas mulheres vitorianas era tão automático que podemos até entender o posicionamento passivo de Laura no decorrer de todos esses acontecimentos. Talvez esses valores já estavam de tal maneira incutidos nela que seria quase impossível ela agir de forma diferente.

As suas duas preceptoras também adotam a mesma postura de Laura diante da situação, mantendo-se afastadas. Ao longo dos acontecimentos torna-se evidente a separação do grupo das mulheres e o grupo dos homens; sendo o primeiro símbolo da fragilidade e inutilidade e o segundo da inteligência e solução para os problemas. Após a tentativa de ataque à Carmilla por parte do General, a madame, preceptora de Laura, ficou “repetindo, impacientemente, várias vezes a pergunta: - Onde está mademoiselle Carmilla?” (LE FANU, 2010, p.135). O que é muito estranho, já que ambas presenciaram o comportamento assustador de Carmilla, mas parece que nada aconteceu. Laura parece surpresa após o ocorrido, mas também não demonstra qualquer sinal de compreensão da situação.

Tanto que depois do acontecido, Laura ainda lamenta a ausência de Carmilla: “Contudo, minha satisfação se transformou em desânimo, pois descobri que não havia qualquer notícia de Carmilla.” (Idem, p. 139).

Ao longo das noites que antecederam o assassinato da vampira, todos se encontravam no *schloss*, mas mesmo assim, as mulheres da casa continuavam isoladas dos homens e sem saberem de nada, pois nem sequer perguntaram:

“Duas criadas e madame receberam ordens para ficar em meu quarto a noite inteira; e o padre, acompanhado de meu pai, manteve uma vigília no quarto de vestir. O clérigo havia praticado naquela noite determinados ritos solenes, cujo significado eu não compreendia, assim como não compreendia o motivo das extraordinárias precauções tomadas em relação à minha segurança enquanto eu dormisse.” (LE FANU, 2010, p. 139)

Essa passagem indica, novamente, a passividade de Laura perante a situação, pois, ela percebe que algo está diferente e que Carmilla não está na casa, mas não consegue associar ambas as situações e nem questiona o fato de haver um padre praticando ritos solenes na casa. Podemos interpretar esse posicionamento de Laura como uma atitude comum às mulheres da época, ou ainda como uma escolha mais prática diante de todos os problemas.

Indo mais além e interpretando essa situação sob o viés de um relacionamento amoroso, podemos também dizer que Laura estava em negação, pois aceitar que todas as demonstrações de afeto de Carmilla eram um reflexo de sua natureza vampírica e não de um amor verdadeiro poderia significar uma traição. O conhecimento empírico de relacionamentos nos mostra que, muitas vezes, a pessoa que desconfia de uma traição do(a) parceiro(a) demora a enxergar a situação como ela é e de aceitar que de fato a traição ocorreu.

Como já foi dito anteriormente, a narração de Laura deixa algumas lacunas em aberto e, muitas vezes, é difícil apreender a real situação; por isso, até mesmo a suposta alienação pode ter sido uma escolha narrativa para não encarar o problema. Até porque escolhendo “não saber” ela não precisaria enfrentar os sentimentos de traição e abandono; substituindo o “reconhecimento” por “alienação” também é uma forma de desviar a atenção do leitor dessas questões em aberto.

6 CONSTRUÇÃO DO VAMPIRO

A influência de inúmeros aspectos folclóricos na obra de Le Fanu já foi explicitada nesse trabalho. Inclusive a suposição de que ele teria lido obras como *The Phantom World* vem do fato de ele cometer o mesmo erro gráfico de Calmet (1850) no último autor citado, escrevendo “Christofer” em vez de “Christian.”” (RIDENHOUR, 2009, p. 80); além de que todas as obras citadas em *Carmilla* como exemplo também aparecem em Calmet. O erro mencionado aparece no último capítulo de *Carmilla*, no qual são citadas várias obras trazidas pelo Barão de Vordenburg:

Ele tinha à mão todas as obras, tanto as maiores como as menores, acerca do assunto: *Magia Posthuma*, *De Mirabilibus*, de Flégon de Trales *De Cura pro Mortuis*, de santo agostinho, *Philosophicae et Christianae Cogitationes de Vampiris*, de John Christofer Harenberg, e mil outras, entre as quais me lembro de apenas algumas das que emprestou a meu pai. (LE FANU, 2010, p.142, grifo do autor)

Pelo fato de o mito do vampiro ser tão antigo e estar presente em diversos povos, é normal que existam muitas variantes na forma em que ele é representado. A cultura, a localização, crenças e outros aspectos influenciam muito nessa representação. Assumir que Le Fanu teve apenas uma inspiração para a construção da vampira *Carmilla* é ignorar todas essas questões. É claro que, de certa forma, ele já tinha uma ideia própria do que seriam esses vampiros, assim como qualquer um de nós tem a sua própria visão e interpretação desses seres e dos mitos que os cercam.

O que a literatura publicada sobre esse assunto fez foi preencher algumas das lacunas que estavam em aberto para Le Fanu. Talvez ele soubesse o tipo de vampiro que queria criar, o seu papel na sociedade, na obra, etc., mas não soubesse como matá-lo ou como explicar a sua origem; acredito que obras como *Dissertations...*¹⁰ tenham servido de amparo para a criação desses elementos que não estavam claros na mente de Sheridan.

¹⁰ *The Phantom World* em inglês.

Outra motivação para a utilização dessa fonte seria o seu próprio desejo de “um equilíbrio entre o natural e o sobrenatural”, pois embora se trate de um ser ficcional, a presença de membros do Estado e do Exército traz mais seriedade e credibilidade, tanto para os relatos de Calmet quanto para o texto de Le Fanu.

6.1 CALMET E CARMILLA

A obra *Dissertations...* foi escrita por Antoine Augustin Calmet, um monge Beneditino do século XVII. Publicada em 1746, a coleção de relatos fantasmagóricos foi um dos grandes, e improváveis, best-sellers do Iluminismo e chegou a ter um segundo volume publicado com mais histórias.

A temática principal dos relatos são os vampiros ou, como também são chamados por Calmet, os “revenants”: pessoas que retornaram, supostamente, dos mortos. Várias dessas histórias não envolvem sinais claros de vampirismo, como mordidas e sede por sangue; muitas relatam apenas esse retorno de pessoas que estavam mortas há um tempo considerável. Mas há aquelas que se tratam de vampiros e Calmet, inclusive, os descreve:

The *revenans* of Hungary, or vampires, which form the principal object of this dissertation, are men who have been dead a considerable time, sometimes more, sometimes less; who leave their tombs, and come and disturb the living, sucking their blood, appearing to them, making racket at their doors, and their houses, and lastly, often causing their death. They are named vampires, or ouripes, which signifies, they say, in Sclovonic, a leech. The only way to be delivered from their haunting, is to disinter them, cut off their head, impale them, burn them, or pierce their heart. (CALMET, 1850, p. 247, grifo do autor)

E é essa descrição que teria servido de inspiração para a criação da vampira Carmilla, principalmente no que diz respeito à sua execução: Le Fanu foi o primeiro autor a introduzir na literatura a estaca como forma de matar um vampiro; e por esse elemento estar presente em Calmet, é possível associarmos os dois.

Além de várias outras características que também estão presentes em *Carmilla*, tais como: o ser que está morto há um tempo considerável e que sai de

sua tumba para perturbar os vivos, sugando-lhes o sangue e, muitas vezes, causando a morte dessas pessoas.

A história de Arnold Paole, já citada nesse trabalho, também faz parte da coleção de relatos trazidos por Calmet em seu livro e o final dado a esse vampiro muito se parece com o fim de Carmilla, já que ele teria sido encontrado em perfeito estado dentro de seu túmulo: "His body was red, his hair, nails, and beard had all grown again, and his veins were replete with fluid blood, which flowed from all parts of his body upon the winding-sheet which encompassed him." (CALMET, 1850, p. 265). Assim como Carmilla:

[...]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)

O aspecto em que os dois vampiros mais se assemelham é na execução, que se dá praticamente da mesma maneira. No caso de Arnold, o ritual também contou com a presença de um homem especializado em vampiros, assim como o Barão de Vordenburg em Carmilla, mas que também representava a justiça local:

"The hadnagi, or bailli of the village, in whose presence the exhumation took place, and who was skilled in vampirism, had, according to custom, a very sharp stake driven into the heart of the defunct Arnald Paul, and which pierced his body through and through, which made him, as they say, utter a frightful shriek, as if he had been alive: that done, they cut off his head, and burnt the whole body. (CALMET, 1850, p. 265)

A mesma situação se dá durante a execução de Carmilla no final da história:

Então, segundo a antiga prática, o corpo foi exumado e uma estaca pontiaguda foi cravada no coração da vampira, que, naquele instante, emitiu um urro lancinante, comparável ao de um mortal em sua agonia derradeira. Em seguida, a cabeça foi decepada, e uma torrente de sangue jorrou do pescoço cortado. O corpo e a cabeça foram, posteriormente, depositados sobre uma pilha de lenha e reduzidos às cinzas [...]. (LE FANU, 2010, p. 140)

E a semelhança com a descrição da execução de Arnold é surpreendente; pois, além de o processo ser o mesmo, a escolha de palavras também condiz com o

original¹¹: according to custom/segundo a antiga prática; sharp stake/ estaca pontiaguda; a frightful shriek, as if he had been alive/um urro lancinante, comparável ao de um mortal.

Acredito que houve muitas outras influências para que Le Fanu criasse a obra, mas quis, nesse tópico, apresentar uma dessas inspirações por ser a mais conhecida e passível de comparação. Trazer outras fontes que não pudessem ser “comprovadas” seria apenas especulação sem nenhum viés analítico. No relato sobre a vida de Sheridan, foi mencionada a possível influência que a vida no interior da Irlanda teve na formação dele, mas não é possível dizer exatamente o que foi e em que momento da obra isso aparece, por isso me ative somente ao que já foi mencionado previamente por outros pesquisadores.

6.2 HABILIDADES E PECULIARIDADES DE CARMILLA

Cada escritor cria habilidades específicas para o seu próprio vampiro; muitas delas são inspiradas nos que vieram antes e outras criam tendências que se perpetuam ao longo do tempo. De acordo com a época em que vivem e o seu contexto histórico, algumas habilidades se fazem mais necessárias que outras.

Não andar durante o dia, não ter reflexo no espelho, necessitar de permissão para entrar na casa de alguém, etc. são algumas coisas habilidades que conhecemos sobre os vampiros. O cinema também foi de grande importância para a perpetuação de várias dessas habilidades. A esse respeito Ridenhour (2009, p.20) esclarece que, por exemplo, todos os vampiros até o século XIX movem-se à luz do dia; foi no filme *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau que a aversão ao sol aparece pela primeira vez e permanece em muitas histórias de vampiros até hoje.

Carmilla andava tranquilamente durante o dia, mas podemos perceber ao longo da narrativa que não era o momento em que a mesma se encontrava mais forte, visto que dormia boa parte da manhã e logo se sentia cansada quando saía:

¹¹ Na versão original de *Carmilla* a escolha de palavras também condiz: according to custom/ in accordance with the ancient practice; sharp stake/ sharp stake; a frightful shriek, as if he had been alive/ a piercing shriek at the moment, in all respects such as might escape from a living person

Ela costumava descer bem tarde, de modo geral, só à uma hora; tomava um chocolate, mas não comia. Então, saíamos a caminhar, uma voltinha de nada, mas ela logo ficava exausta e, ou retornava ao *schloss*, ou sentava-se num dos bancos espalhados sob as árvores. (LE FANU, 2010, p. 69, grifo do autor)

Outra característica presente em *Carmilla* é a influência da lua, embora os indícios na obra sejam bem sutis, eles aparecem. O que nos remete, novamente, à “*Christabel*”, já que no poema as energias da vampira também foram recarregadas pela lua. Silva (2010, p.29) salienta que o banho de luar tomado por Geraldine no começo do poema condiz com a tradição literária sobre vampiros no século XIX antes de *Dracula*. A primeira menção à lua em *Carmilla* se dá na noite em que a mesma chega à casa de Laura. Os principais membros do *schloss* estavam dando uma volta nas redondezas, enquanto Mademoiselle De Lafontaine declarava seus conhecimentos sobre a lua:

[...]quando a lua reluzia assim tão intensamente, era sabido que indicava alguma atividade espiritual extraordinária. O efeito da lua cheia, com todo aquele brilho, era múltiplo. Atuava sobre os sonhos, atuava sobre a loucura, atuava sobre os aflitos; exercia influências físicas fantásticas sobre a vida.(LE FANU, 2010, p. 49)

Mademoiselle continua seu relato com uma história escabrosa sobre um marinheiro que, ao dormir sob a luz do luar, sonhou que uma velha lhe arrancava a face e o mesmo, ao acordar, ficou deformado para sempre. (LE FANU, 2010, p. 49). E termina afirmando que, naquela noite, a lua estava plena de “força odílica¹² e magnética” (Idem, p. 49).

E essa força magnética aparentemente ajudava *Carmilla* a repor suas energias; como é possível perceber em uma passagem em que as duas moças saíram para passear a noite:

Como era bela ao luar![...] Parece abatida, *Carmilla*...um tanto fraca. Estás precisando de um gole de vinho - eu disse./ “Sim, estou mesmo. Já me sinto melhor. Em poucos minutos estarei bem. Sim, vou aceitar uma taça de vinho - respondeu *Carmilla*, enquanto nos aproximávamos da porta. - Olhemos a paisagem mais uma vez;

¹² . Karl von Reichenbach - desenvolveu a teoria vitalista da força ódica (od).

quicá será a última vez que verei o luar ao teu lado. (LE FANU, 2010, p.83)

Mas após esse momento, as duas voltam para casa e Laura afirma que Carmilla já estava recuperada: “Quando voltamos ao salão de estar para tomar café e chocolate, Carmilla estava totalmente recuperada [...]”(Idem, p. 84). Ann Williams em *Art of Darkness* (1995) resgata o caráter feminino da lua e da própria tradição gótica e ao se referir à *Dracula*, afirma que: “his most horrific manifestations occur in the light of the full moon- archetypally female- and like the moon goddess Artemis, Lady of the Wild Things, he wields control over beasts and may raise a storm at will.”(WILLIAMS, 1995, p. 123).

A habilidade de controlar animais não aparece em Carmilla, mas a mesma transforma-se em um animal que aparenta ser um grande gato preto: “[...] 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;” (LE FANU, 2010, p. 88).

Quando pensamos em gatos pretos, geralmente os associamos ao mito das bruxas e não dos vampiros. E essa relação se dá, pois muitas das mulheres que eram acusadas de bruxaria, em virtude das torturas e dos relatos de testemunhas que afirmavam ver sempre um gato preto entrando na casa para atacar um bebê ou alguém inocente, resolviam confessar os rituais de magia, nos quais os gatos pretos eram os principais vilões. Muitas ainda afirmavam que se transformavam em gatos para poderem atacar a vítimas, o que ajudou a difundir amplamente essa relação entre bruxas e gatos¹³.

Já a relação entre bruxas e vampiros pode ser explicada pela evolução da lenda mitológica da *Strix (coruja)*, que conforme afirma Silva (2010, p. 22), era uma mulher com habilidade de se transformar em uma ave de rapina e, assim, se alimentar da carne e do sangue de crianças. Ao passar da mitologia greco-romana para a Idade Média, ela passou a ser chamada de bruxa. Mas com o enfraquecimento da perseguição às bruxas, o espaço deixado por elas deveria ser preenchido por outro ser demoníaco e o melhor candidato para isso era o vampiro:

¹³ Informações pontuais extraídas do sítio: <http://www.sgi.org.br/magia/gatos-magia-e-bruxaria/>

Moreover, there is evidence that the decline in trials for witchcraft in the 18th century, imposed from above by the empress Maria Theresa's enlightened legislation, was met by a rise in beliefs about vampires and vampirism. Vampires provided an alternate supernatural explanation for misfortune when witchcraft was no longer available (BAILEY, 2003, p. 42)

Com isso, as habilidades que antes eram vistas como pertencentes às bruxas, exclusivamente, passaram a serem também atribuídas aos vampiros; especialmente às vampiras. Assim, podemos entender a relação de seres como a *strix* e até mesmo a Lamia - que também atacava homens com sua sedução mortal - com os dois mitos.

Essa relação do monstro com o feminino, conforme foi explorado anteriormente, tem uma forte relação com o desconhecido e com a noção do "other/outro" e do "outsider/estrangeiro". Por isso, interpreto os inúmeros rituais e amuletos presentes nas narrativas sobre vampiros como uma tentativa de controlar, afastar ou prever a presença desses seres, já que a total classificação e controle são impossíveis e também é a origem do horror que causam.

Silva (2000) também apresenta a teoria de que o monstro se constitui como tal pelo seu caráter de "outsider". Alguns exemplos históricos dessa situação trazidos pelo autor são os relatos de nativos e/ou colonizadores que ao se depararem com os desconhecidos pela primeira vez experienciaram medo e estranhamento e passaram a representá-los como "monstros":

O processo pelo qual a exageração da diferença cultural se transforma em aberração monstruosa é bastante familiar. A distorção mais famosa ocorre na Bíblia, onde os habitantes aborígenes de Canaã, a fim de justificar a colonização hebraica da Terra Prometida, são imaginados como gigantes ameaçadores (Números, 13). (SILVA, 2000, p. 33)

E esse medo e distorção são ainda maiores com personagens femininas, já que numa sociedade patriarcal a mulher representa o "outro", o desconhecido; e, embora Carmilla seja mulher, a obra foi escrita por um homem sob um ponto de vista, invariavelmente, masculino. O que acaba por exacerbar o estereótipo sobre a mulher e os receios inconscientes de uma sociedade feita por homens.

Outra característica interessante de Carmilla é a sua relação com amuletos, especialmente os que afastam vampiros. Durante a visita do estranho andarilho no *schloss*, o mesmo oferece às moças um suposto amuleto que impede os vampiros de se aproximarem: “[...]basta prendê-lo ao travesseiro, e as senhoritas vão poder rir na cara dele.”(LE FANU, 2010, p. 74).

Mas no decorrer dos dias, Laura continuou tendo sonhos ruins e foi, inclusive, visitada pela versão felina de Carmilla; mas, ao comentar sobre a noite ruim, a vampira sugere que Laura durma com o amuleto para sentir-se melhor: “E você estava com o amuleto? - ela perguntou, falando sério. - Não, deixei o amuleto num vaso de porcelana, no salão, mas é certo que o terei comigo hoje à noite, visto que você confia tanto nele.” (Idem, p. 92).

Ao longo dessa conversa, Laura ainda questiona sobre o que se trata esse amuleto e se o mesmo atua somente no corpo ou no espírito, e então Carmilla responde: “Com toda certeza; você acredita que espíritos do mal se assustam com pedacinhos de fita, ou com perfumes criados no laboratório de um químico?” (Idem, p. 92).

A incapacidade de controlar Carmilla evidencia, novamente, o ser caráter de “outsider”, já que não sabemos nada a seu respeito, nem mesmo como mantê-la afastada da vítima. Questionamo-nos, inclusive, sobre o papel do andarilho na história: estaria ele trabalhando para a vampira ou a sua presença serve apenas para exemplificar, novamente, a ineficiência masculina na obra?

Williams (1995, p.122) interpreta esses objetos anti-vampiros como símbolos culturais do patriarcado, e o medo que causam nessas criaturas como o medo da Mãe Natureza, da representação feminina. O que explicaria a sua ineficácia em Carmilla, considerando o seu comportamento transgressor e sua inadequação na sociedade patriarcal.

Outra peculiaridade de *Carmilla* é a impossibilidade de afastamento do seu nome verdadeiro: Mircalla. Ela pode apresentar-se somente com os anagramas desse mesmo nome, como Carmilla ou Millarca, sem deixar uma letra sequer do nome verdadeiro de lado. Essa característica não é comum nas histórias de vampiros, mas Silva (2010, p. 17) cita o filme *Son of Dracula* como um exemplo inspirado em *Carmilla*, no qual o nome do conde Alucard é anagrama de Dracula.

6.3 VAMPIROS E RELIGIÃO

A associação dos monstros com questões religiosas faz parte da própria construção de certos mitos e está fortemente presente nos vampiros. Quando pensamos em rituais e amuletos que funcionem para afastar essas criaturas, nos vem à mente, dentre outras coisas, o crucifixo e a água benta. Símbolos máximos da Igreja Católica, o que salienta a relação do vampiro com o mal e com as trevas.

O que não necessariamente corresponde com a realidade, mas sim com um ideal Cristão de que tudo que se afasta dos valores da Igreja é ruim e deve ser destruído; o que de fato se deu durante a expansão do Cristianismo pela Europa. Os cultos pagãos foram proibidos no século IV e a perseguição durou até o século XVIII, fazendo com que a maioria desses cultos fossem erradicados, embora em algumas regiões mais remotas ainda se praticasse tais rituais.

A questão religiosa não é muito explorada em *Carmilla*, mas merece ser tratada nesse trabalho pela sua importância nas narrativas sobre vampiros em geral. Le Fanu utiliza apenas algumas passagens da obra para destacar a falta de religiosidade da vampira e, com isso, demonstrar o quão afastada do bem ela estava.

A primeira menção à religião aparece logo no primeiro capítulo, no qual Laura é visitada pelo padre após a aparição de Carmilla em seu quarto, ainda na infância: “Lembro-me que mais tarde, naquele mesmo dia, um senhor de aspecto nobre, trajando batina preta, entrou no quarto, acompanhado da babá e da arrumadeira, e se dirigiu, primeiramente, às duas, e depois conversou comigo com amabilidade.” (LE FANU, 2010, p. 44)

Nessa visita o padre rezou com Laura e a mesma diz ter repetido a frase “Senhor, ouvi as nossas boas preces, em nome de Jesus” à pedido da babá, durante muitos anos em suas orações. Mas por ser muito jovem na época, Laura não parece entender o significado dessas palavras ou até mesmo por que as pronunciava. E na noite em que a carruagem de Carmilla sofre o acidente, outro aspecto religioso é mencionado:

Nosso suspense não durou muito. Logo antes da ponte levadiça, à beira da estrada pela qual os visitantes chegavam, existe uma tília magnífica, e do outro lado, há uma velha cruz de pedra; ao avistarem a cruz, os cavalos, agora numa velocidade simplesmente terrível,

deram uma guinada, fazendo com que umas das rodas da carruagem passasse por cima da raiz da tília. (LE FANU, 2010, p. 50)

Os cavalos perdem o controle ao passarem pela cruz, símbolo cristão, e isso faz com que a carruagem vire. Do outro lado, há uma árvore de Tília, conhecida por florescer em lugares de clima mais frio e pela sua origem germânica. Algumas propriedades dessa planta são seu poder antidepressivo, calmante e sedativo natural, além de tratar gripes, bronquites, etc.

Não é possível afirmar se Le Fanu tinha algum objetivo específico ao colocar essa árvore como parte do cenário. Penso que talvez sirva como forma de descrever melhor o local em que viviam ou há ainda outra propriedade da planta que seja desconhecida por nós, já que não se trata de uma árvore muito comum no Brasil. Algumas fontes pesquisadas afirmam que a tília pode ser usada como tônico rejuvenescedor e que serve também para limpar o sangue e torná-lo mais fluído, mas trata-se apenas de um conhecimento empírico e não há consenso quanto a isso.

Mais adiante, os hábitos da jovem vampira são descritos pela narradora; e uma das coisas que a deixava mais intrigada era o fato de que Carmilla sempre descia do seu quarto depois de todo mundo e, principalmente, depois da oração em família: “Pela manhã, ela só descia muito tempo depois que havíamos feito as orações em família e, à noite, jamais deixava o salão de estar para participar de nossas breves preces no vestíbulo.” (LE FANU, 2010, p.86).

A vampira não participava das orações e religião não parecia ser um tópico interessante para ela, mas o primeiro sinal direto de aversão acontece durante uma procissão de enterro - de uma de suas vítimas -, no qual Carmilla sente-se profundamente incomodada com o canto fúnebre e pede para Laura parar de cantar:

Assim sendo, voltei a cantar, prontamente, mas fui mais uma vez interrompida. - Você está ferindo os 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! (LE FANU, 2010, p. 71)

Os rituais não a irritam apenas, mas a machucam e magoam; o que explicita e relação do vampiro com o mal e sua repulsa às questões religiosas. Para ela, o canto não passava de um “som horrendo” e um “jargão” (Idem, p. 71), demonstrando

também seu desrespeito. Laura ainda refere-se a essa atitude da amiga como uma “demonstração de mau gênio”. (Idem, p. 72).

Em uma conversa com o pai de Laura, os ataques misteriosos na região tornam-se tópico de discussão. Ele, então, diz que Deus está no comando de tudo e que Ele irá protegê-los desse mal, mas Carmilla questiona:

Criador! *Natureza!* - disse a jovem, respondendo a meu amável pai. - E essa 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).

Com essa resposta, ela não apenas demonstra sua incredulidade, mas ainda justifica a sua existência - e de seres como ela - como algo natural e que, com base nisso, ela vive de acordo com a Natureza e não há nada contrário à vontade de Deus.

Além das inúmeras menções a padres ao longo da narrativa e a presença dos mesmos em momento importantes, outro momento em que a religião se faz presente é na explicação de como alguém pode tornar-se um vampiro: através do suicídio.

Crime considerado grave pela Igreja Católica, o suicídio é visto como uma “afronta” à vida dada por Deus; então o ser que comete essa falta é amaldiçoado e condenado a ser um monstro: “Uma pessoa, mais ou menos perversa, acaba com a própria vida. E o suicida, em determinadas circunstâncias, torna-se um vampiro.” (LE FANU, 2010, p. 145)

Carmilla teria sido vítima de um desses seres que se tornam vampiros depois do suicídio. Então não há como dizer que ela tenha tirado a própria vida, mas fica em aberto se somente pessoas “mais ou menos perversas” se transformam nesses seres e se seria esse o caso dela. Quando a vampira é acolhida na casa de Laura, a mesma é acomodada em um dos quartos mais suntuosos do *schloss* e Silva(2010) chama atenção para uma tapeçaria presente no quarto, na qual estava estampada “Cleópatra com as áspides ao seio” (LE FANU, 2010, p. 59); o que faria alusão ao suicídio da rainha e, talvez, à transformação de Carmilla em vampira.

7 SONHOS E QUESTÕES NO AR

Vários aspectos do livro que julguei importantes foram abordados ao longo do trabalho tendo o meu ponto de vista e opinião bem claros, mas quando trata-se da questão dos sonhos tidos por Laura ao longo da narrativa, deparei-me com muitos questionamentos e questões não resolvidas na história; então julgo necessário compartilhar essas dúvidas para que cada um possa interpretá-las da maneira que melhor lhe convir.

As maiores dúvidas que surgiram ao longo da minha leitura referem-se aos sonhos que a narradora tem. No primeiro capítulo intitulado “O Primeiro Medo”, Laura conta de um sonho que teve com uma linda moça, que mais tarde ela descobriria tratar-se de Carmilla. Nesse “sonho” - que na verdade trata-se de uma visita -, Carmilla aparece no quarto de Laura ao ouvir os lamentos da mesma e vai embora após mordê-la.

Durante essa visita, a narradora sente-se feliz ao ver a moça no seu quarto, pois, embora não a conhecesse, a companhia de uma mulher jovem preenchia o vazio deixado pela perda da mãe. Já que as únicas presenças femininas em sua vida eram as funcionárias do *schloss*, mas nenhuma exercia o papel materno.

Algumas questões não resolvidas ao longo da história acompanham esses estranhos sonhos, e uma delas é a atmosfera misteriosa que se instaura dentre os adultos após a primeira visita de Carmilla:

“Mas, embora fosse uma criança, pude perceber que seus semblantes estavam pálidos, com um estranho ar de ansiedade, e vi quando olharam embaixo da cama, em volta do quarto, embaixo das mesas e dentro dos armários; e a camareira sussurro para a babá: - Passe a mão ali na cama, naquela depressão alguém se *deitou* ali, sem dúvida; o lugar ainda está quente.” (LE FANU, p. 42, grifo do autor).

É evidente que os adultos sabiam que algo estava errado, mas por algum motivo desconhecido, abafaram a situação e não falaram mais nisso. O que torna a situação mais estranha é que crianças têm a imaginação fértil e são suscetíveis a terem sonhos ruins, mas, mesmo assim, a situação é levada a sério - embora eles

digam o contrário - e Laura não é mais deixada sozinha por muitos anos e até a visita de um padre e de um médico ela recebe após o acontecido.

Após a chegada de Carmilla ao *schloss*, outras coisas estranhas acontecem durante o sono de Laura. Além de ser visitada pela versão animalesca da vampira, ela passa a ter sensações físicas - decorrentes dos ataques - enquanto dorme: “A mais marcante se assemelhava ao calafrio prazeroso que sentimos quando, banhando-nos num rio, caminhamos contra a corrente.” (LE FANU, 2010, p. 94) O General, ao relatar os sintomas da sobrinha, menciona que a moça tinha essa mesma sensação ao dormir. Laura ainda conta que esse calafrio era acompanhado de sonhos intermináveis e de um terrível esgotamento físico ao acordar:

“Em seguida, tal sensação passou a ser acompanhada de sonhos intermináveis, e tão indistintos que eu jamais conseguia lembrar-me dos cenários, das pessoas, nem das ações. E esses sonhos causavam uma impressão terrível, e uma sensação de esgotamento físico, como se eu tivesse sido exposta a situações de perigo e a um longo período de esforço mental.” (Idem, p. 94)

Essas sensações que Laura tinha durante os sonhos se agravaram quando as visitas da vampira passaram a ocorrer com mais frequência, mas geralmente seus sonhos não eram acompanhados de nenhum outro sintoma ou sensação. Ela relata que nesses sonhos intermináveis, ela ouvia uma voz grave de mulher que causava sensação de “reverência e medo” (Idem, p. 94). Mas, em uma dessas noites, tudo foi diferente: “Certa noite, em vez da voz que costumava ouvir no escuro, ouvi outra, maviosa e meiga, e ao mesmo tempo medonha, que dizia: “Tua mãe te adverte a tomares cuidado com o assassino.”” (Idem, p. 95).

Esse momento é, para mim, um dos mais intrigantes na obra, pois é possível levantar inúmeros questionamentos sobre ele; como, por exemplo: sabemos que Laura perdeu a mãe muito jovem, mas não sabemos o que causou sua morte. Quando a vampira visita a pequena Laura na infância e os empregados ficam estranhamente apreensivos, qual é o motivo? Será que está ligado à morte da mãe dela? Em determinado momento, eles descobrem que a mãe de Laura também pertencia aos Karnstein, mas nada mais foi dito sobre o assunto pelo pai da narradora, talvez por querer abafar a história. E a “chave de ouro”: “tua mãe te adverte a tomares cuidado com o assassino.”. Poderia ser apenas um sonho sem sentido? Talvez sim, mas se levarmos em consideração todos esses outros

aspectos, é difícil ignorar esse aviso. Estaria a mãe de Laura a alertando para um perigo que, talvez, ela mesma tenha corrido passado? Teria sido a causa de sua morte?

Todos esses questionamentos são possíveis de serem feitos a respeito da mãe de Laura; até porque, o autor deixa essas lacunas para serem preenchidas pelo leitor. Seguindo essa linha de raciocínio, podemos relacionar o parentesco distante de Laura e Carmilla como um dos motivos pelos quais ela foi escolhida como vítima, já que poderia haver uma tentativa de perpetuação dos laços familiares. Só que não há sustentação dessa teoria quando analisamos os outros ataques da vampira: moças camponesas da vizinhança e a sobrinha do General.

Embora a última tenha sofrido as mesmas táticas usadas em Laura, elas não possuíam parentesco. Já as camponesas eram simplesmente atacadas enquanto dormiam, o que corrobora com a teoria do Barão de Vordenburg que afirma que o vampiro pode tanto se “apaixonar” pela vítima e, então, esperar pacientemente pelo momento certo ou pode decidir matá-la em um único ataque: “Nesses casos, o vampiro parece ansiar por simpatia e consentimento. Em outras situações, age de maneira brusca, dominando a vítima com violência, estrangulando-a e dando cabo da infeliz num banquete único.” (LE FANU, 2010, p.144)

As vítimas por quem Carmilla desenvolveu essa espécie de “amor romântico” eram membros da aristocracia, já as que eram atacadas uma vez só, não pertenciam a nenhuma família rica; pelo contrário, eram todas camponesas e pobres. O que nos leva a crer que, embora a vampira tenha se desfeito de muitas normas impostas socialmente após a morte, a sua escolha de vítimas ainda era baseada em um padrão social e financeiro parecido com o dela, que tinha sido Condessa em vida.

Mesmo que a questão sexual já tenha sido discutida previamente, assim como o posicionamento ambíguo de Laura em relação a Carmilla, é interessante notar que, durante os ataques, a vítima entrava em um estado que se assemelha ao orgasmo, mas opta - ou ela não sabia do que se tratava - por apenas descrever o momento como uma “convulsão” seguida pela perda de sentidos: “Meu coração batia aceleradamente, minha respiração se tornava ofegante; surgia então um soluço, que parecia me estrangular e se transformava em uma terrível convulsão, durante a qual eu perdia totalmente os sentidos.” (Idem, p. 94).

Se, de fato, trata-se de um orgasmo, não temos como saber, já que só temos o ponto de vista de Laura, que é marcado pelos seus receios e inexperiência. E Le Fanu utiliza-se do mundo onírico para tratar de questões mais subjetivas e psicológicas, para as quais não há uma resposta ou resolução, como a história da mãe de Laura e a transformação da vampira em um animal.

E no que se refere às mães, há sempre um mistério no ar, pois além da mãe de Laura, cuja história nos é desconhecida, há a suposta mãe de Carmilla. A mesma aparece tanto para o pai de Laura quanto para o General com uma mulher nobre, muito sedutora e que, por alguma razão, precisa partir imediatamente deixando a filha para trás.

Em nenhum momento essa questão é resolvida na história; ela parte dizendo que em alguns meses voltará, mas nunca aparece novamente e não há qualquer menção a outra vampira na história além de Carmilla. O que nos faz crer que talvez ela servisse apenas como um facilitador para a vampira conseguir permanecer na casa das vítimas.

Além dela, os lacaios que a acompanhavam foram descritos como “uns sujeitos feios, mal-encarados, como nunca vi na vida” (Idem, p. 57) e também pareciam estar trabalhando para ajudar a mãe da moça. E, para completar essa situação estranhíssima, Mademoiselle De Lafontaine chama a atenção para a presença de uma terceira pessoa na carruagem; algo que ninguém tinha se dado conta:

[...]uma mulher negra, de aspecto assustador, portando uma espécie de turbante colorido, observando o tempo todo da janela da carruagem, sacudindo a cabeça e rindo e zombando da situação, com um olhar brilhante e arregalado, e os dentes cerrados. (LE FANU, 2010, p. 57)

A presença dessa mulher na carruagem permanece um enigma até o final da história. Não sabemos o que ela fazia ali, quem é ela, por que ria, etc. É mais uma das questões deixadas para a livre interpretação do leitor e também como uma forma de causar estranhamento, pois ansiamos por uma explicação, mas não obtemos nenhuma.

8 CONCLUSÃO

Para mim, o exercício de redação de um Trabalho de Conclusão de Curso foi o primeiro exercício deste tipo realizado. De posse de meu romance escolhido, fui ao encontro de alguns desafios: encontrar um foco, decidir qual aspecto da obra eu analisaria, que suporte teórico seria utilizado. Observando o trabalho concluído, verifico que nenhuma dessas questões foi resolvida ao longo do caminho, pois a jornada se tornou no final um percurso mais intuitivo do que racional. Desde a primeira das muitas leituras que fiz de *Carmilla*, senti-me tão conectada interessada pelo que acontecia na história que não havia, para mim, outra possibilidade a não sei analisar cada ponto eu julgasse importante, pois não queria correr o risco de deixar nada de fora.

Ainda assim, muita coisa ficou de fora. Conforme ia escrevendo e relendo as palavras de Le Fanu, percebi que não seria possível, em um TCC, abarcar todo o mundo de possibilidades que esta história carrega em si. E não digo isso apenas pelo carinho que tenho por *Carmilla*, mas por reconhecer que, como ocorre com todas as grandes obras, através das sutilezas que apresentam se abrem portas para análise de mil simbologias e interpretações.

Se diferenciarmos a obra do texto, como sugere Barthes, saberemos que o texto, por si só, não é estático e preso em si mesmo; ele circula no mundo e para ele não há “fechamento”. (BARTHES, 2004, p. 65) Mas o que vemos acontecer com *Carmilla* é que muito se fala da obra (sua importância para o gênero, sua influência em *Dracula*, o romance lésbico), mas pouco se analisa o texto em si. *Carmilla* é mais comentada do que lida. Na minha busca por bibliografia, todavia, acabei encontrando bons autores que exploraram o texto e teceram ótimas ideias acerca dele, mas a maioria das referências ainda se limita a tratar sobre os aspectos mencionados acima, sem muitos aprofundamentos. A verdade é que, se não fosse pela coletânea de histórias de terror organizada pelo escritor M. R. James, em 1923, talvez a obra de Sheridan não tivesse permanecido até os nossos dias..

Por esse motivo, senti a necessidade de abordar alguns desses simbolismos e aspectos psicológicos presentes no texto, já que os considero tão ricos e passíveis de um estudo bem mais profundo do que tem sido feito até aqui. A importância da figura feminina foi um dos aspectos que mais ateu a minha atenção ao longo do

trabalho. A forma como Le Fanu constrói as personagens mulheres, valorizando a profundidade psicológica delas, difere muito dos personagens masculinos da narrativa. Laura carrega consigo sentimentos profundos, dúvidas e culpas que se evidenciam ao longo de sua narrativa. Muitas vezes ficamos intrigados ao perceber como ela manipula as descrições dos momentos que passara junto de Carmilla, assim como decide se afastar, talvez inconscientemente, de situações que colocariam a relação delas em risco.

Vários são os momentos que podemos perceber a profundidade dessas personagens, mas quando se trata dos homens, eles são apenas figurantes cujo dever é reestabelecer a ordem perdida pela chegada de uma mulher transgressora no círculo familiar. O pai de Laura, o homem mais importante da história, não tem nome. Ele simboliza qualquer homem, qualquer pai. É um personagem sem relevância psicológica, pois nunca sabemos o que ele pensa e o que ele sente. Sua presença limita-se a seu papel de mantenedor da ordem, mesmo que ele tenha falhado ao permitir a estadia de Carmilla no *schloss*. Os outros homens são referidos apenas pela sua função social: o padre, o General, o médico, o Barão, etc. e eles só adquirem força quando se unem para matar a vampira, formando uma “comunidade” com um objetivo em comum, pois, fora dela nenhum deles tem força para conter a transgressão feminina.

Por isso, considero *Carmilla* uma ruptura com a Literatura Gótica do século anterior, pois, embora Le Fanu tenha utilizado muitos dos chavões das histórias de terror daquela época, como as relações “caça e caçador”, “mocinha e vilão” e um castelo solitário localizado em um local distante, os personagens agora se destacam pela profundidade psicológica que não se observava nos personagens de outras épocas. *Carmilla* representa toda uma sociedade e suas expectativas. Ela é todo o desejo sexual reprimido, ela é o rompimento com o mundo patriarcal, é a relação materna inexistente e é também a transgressão dos valores religiosos.

As barreiras que separavam o bem e o mal eram bem delimitadas e facilmente identificáveis na antiga tradição Gótica, mas agora passaram a se tornar imprecisas. A questão da sexualidade reprimida e dos desejos proibidos trouxe o monstro que ficava do lado de fora para dentro. O romance gótico passa ser mais do que simplesmente uma luta externa entre o bem e o mal, na qual ambos permanecem sempre distanciados; ele agora retrata a coexistência dessas duas forças dentro de cada um de nós.

Se Le Fanu tinha isso em mente realizar essas transgressões, nunca saberemos; mas conforme já foi dito, essa é a magia do texto e da literatura: há sempre a possibilidade de reinvenção e de novas leituras, pois o texto não permanece estagnado nem preso em si mesmo. Le Fanu foi capaz de criar uma obra que ainda desafia o leitor, que resiste à passagem do tempo, como muitas outras histórias do gênero. O porquê disso, não se sabe ao certo, mas os clássicos persistem em nos interpelar e de nos atravessar de maneira que muitas obras contemporâneas não conseguem fazer.

O desejo de Le Fanu, ao produzir histórias de fantasmas era encontrar um “equilíbrio entre o natural e o sobrenatural” (SULLIVAN, 1981, p. 246). Para quem lê *Carmilla* é possível ver esse cuidado, quando se observa a atmosfera assustadora e o desenrolar da trama. A narradora, em face de algum acontecimento que possa gerar desconfiança, sempre lança mão de termos como “avalie o leitor a veracidade disso” (LE FANU, 2010, p. 39) ou “o leitor não deve supor” (Idem, p. 66) para trazer crédito ao que ela diz, já que se trata de uma história sobrenatural. O mesmo ocorre após a execução da vampira: vários aspectos legais são adicionados à cena como forma de trazer esse equilíbrio perdido de volta.

Foi por características como essa, que Le Fanu ficou conhecido como um dos principais autores a revolucionar as histórias de fantasmas da época; já que há, em suas obras, aspectos psicológicos marcantes que trazem muito mais subjetividade para seus personagens e tornam a narrativa ainda mais rica, em meu ponto de vista. O Gótico estava perdendo força com o crescimento dos grandes centros urbanos, da modernização e industrialização. A sociedade estava passando por um momento de transição no qual a superstição e a credence estavam ficando ultrapassadas, então continuar com o mesmo padrão de histórias era praticamente sentenciar o gênero gótico à morte, ao total esquecimento.

A necessidade de explicar cientificamente vários fenômenos ditos “sobrenaturais” se fez presente também na Literatura, levando muitos autores a se adaptarem às grandes descobertas e avanços da ciência. Não havia mais espaço para histórias que não valorizassem essas mudanças tão importantes; e é nesse meio que autores como Robert Louis Stevenson, Arthur Conan Doyle e a até mesmo Mary Shelley (alguns anos antes) se destacam. Já que suas respectivas obras foram pensadas à luz dessas mudanças e ajudaram a consolidar essa nova forma de se fazer e pensar a literatura.

Por isso, explorar a “Capela dos Karnstein” foi um grande desafio para mim. Foi mencionado na Introdução desse trabalho que a Capela simboliza para mim mais do que apenas um local religioso, embora ele seja também. Há na Capela vários aspectos importantes para a narrativa: é lá que o corpo de Carmilla é encontrado e com ele, todos os segredos sobre sua verdadeira identidade são revelados. Os ritos formais para a execução da vampira são realizados na Capela e é lá que a “comunidade” masculina se une para destruir o ser que representa a transgressão e a ruptura com a sociedade patriarcal.

O fato de a Capela representar os valores religiosos também é importante para a narrativa, já que em vários momentos a vampira apresenta repúdio aos símbolos cristãos; então, matá-la nesse ambiente representa também um reestabelecimento da fé e da moral Cristã, patriarcal por excelência. Já que de um lado temos Laura, pura, submissa e inocente; e do outro lado temos uma vampira com tendências lésbicas que repudia símbolos religiosos. Retomando a metáfora de Foucault (FOUCAULT, 2001, p. 414) sobre o espelho, que reflete tanto o igual quanto o inverso, podemos perceber novamente essa relação entre as duas. Embora Carmilla represente o oposto de Laura, de certa maneira ela reflete todos os anseios, vontades e revolta da mesma. O espelho mostra Laura como ela é na superfície: uma perfeita mulher Vitoriana; mas quando ele reflete o inverso disso, temos Carmilla: o oposto de tudo que se esperava de uma mulher da época.

Em virtude de todas essas questões, tive dúvidas a respeito da minha leitura da obra em muitos momentos; chegando a questionar se eu era a única pessoa a enxergar determinadas coisas. Mas ao chegar até aqui, vejo que é isso que me fascina tanto em *Carmilla*: a impossibilidade de apreensão tão típica dos monstros da literatura gótica é o que os torna, paradoxalmente, tão fascinantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAILEY, Michael D. *Historical Dictionary of Witchcraft*. Lanham: Scarecrow, 2003. 199 p.
- BANE, Theresa. *Encyclopedia of Vampire Mythology*. Jefferson: McFarland, 2010. 199 p.
- BARBER, Paul. *Vampires, Burial, and Death: Folklore and Reality*. Nova York: Yale University Press, 1988. 236 p.
- BARTHES, Roland. "Da obra ao texto". In *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 65-75.
- BOTTING, Fred. In *Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture*. In: PUNTER, D. (Ed.). *A Companion to the Gothic*. Malden: Wiley-Blackwell: 2001. p. 13-24.
- BOUNDS, L. N. *Taming the Vampire*. San Marcos: Texas State University, 2012. Dissertação (Master of ARTS). 70 f.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Nova York: Sterling, 2012. 454 p.
- BYRON, L. et al. *Contos clássicos de vampiro*. Tradução Marta Chiarelli. Introdução Alexander Meireles da Silva. São Paulo: Hedra, 2010.
- CALMET, Augustin. *The Phantom World; Or, The Philosophy of Spirits, Apparitions*. London: Bentley, 1850. 424 p.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. "Christabel". Disponível em: <<http://www.public-domain-poetry.com/samuel-taylor-coleridge/christabel-7340>>. Acesso em: 24 de jun. 2016.
- COSTA, Danielli. A Literatura e o vampiro no século XIX. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, n. 8, jan./abr., 2006.
- CRAWFORD, F. Marion. "For the Blood is the Life.". Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/40386/40386-h/40386-h.htm>> Acesso em: 26 de jun. 2016.
- DRÁCULA de Bram Stoker. Direção: Francis Ford Coppola. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1992. 1DVD (128 min).
- ENTREVISTA com o Vampiro. Direção: Neil Jordan. Produção: David Geffen e Stephen Woolley. Estados Unidos: Warner Bros., 1994. 1 VHS (123 min).

FOUCAULT, Michel. "Ditos e escritos" In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. 3.

FLUCKINGER, Johannes. *Visum et Repertum*. Disponível em: <https://vampiresrealm.wordpress.com/2011/06/05/visum-et-repertum-1732/> Acesso em: 26 de jun. 2016

FREITAS, M. F. *Staked twice: the violent deaths of female vampires in Bram Stoker's "Dracula" and F. Marion Crawford's "For the blood is the life"*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. Dissertação (Mestrado em Letras). 90 f.

GOETHE, Johann W. "A noiva de Corinto". Disponível em: <<http://www.vermelho.org.br/noticia/194427-11>>. Acesso em: 26 de jun. 2016

GUILY, Rosemary. *The Encyclopedia of Vampires, Werewolves, and Other Monsters*. Nova York: Facts On File, 2005. 352 p.

HANKINS, F. H. *An introduction to the study of society: an outline of primary factors and fundamental institutions*. New York: The Macmillan Company, 1928. 760 p.

JAMES, M. R. (Ed.). *Madam Crowl's Ghost and Other Tales of Mystery*. Disponível em: <<http://www.gutenberg.ca/ebooks/lefanu-crowl/lefanu-crowl-00-h.html#PROLOGUE>>. Acesso em: 24 de jun. 2016.

LE FANU, Joseph S. *Carmilla*.(ed.) Jamieson Ridenhour. Kansas City: Valancourt Books, 2009.

LE FANU, Joseph S. *Carmilla*. Tradução de José Roberto O'Shea. Introdução de Alexander Meireles da Silva. São Paulo: Hedra, 2010. 146 p.

LE FANU, Joseph S. *Ghostly Tales*, Volume 4. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/files/12647/12647.txt>>. Acesso em: 26 de jun. 2016.

LE FANU, Joseph S. *In a Glass Darkly*. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/37172/37172.txt>>. Acesso em: 26 de jun. 2016.

MONTEIRO, Maria C. "Figuras Errantes na Época Vitoriana: A Preceptora, a Prostituta e a Louca". *Revista Fragmentos*, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 61-71, jul./dez., 1998.

SANT'ANNA, A. B. *The Vampire in Nineteenth-Century English Fiction: The Various Faces of the Other*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro,. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras). 87 f.

SANTOS, Camila de Mello. "Gótico: O Vampiro da Literatura". *Revista Vozes em Diálogo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jan./jun., 2008.

SIGNOROTTI, E. "Repossessing the Body: Transgressive Desire in 'Carmilla' and 'Dracula'". *Criticism*, v. 38, n. 4, p. 607-632, 1996.

SILVA, Tomaz T. (Org.). *Pedagogia dos monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 199 p.

SNODGRASS, Mary Ellen. *Encyclopedia of Gothic Literature*. Nova York: Facts On File, 2005. 480 p.

SON of Dracula. Direção: Robert Siodmak. Roteiro: Curtis Siodmak e Eric Taylor. Estados Unidos: Universal Pictures, 1943. 1 VHS (80 min).

STOKER, Bram. *Dracula*. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/345/345-h/345-h.htm>>. Acesso em: 24 de jun. 2016.

SULLIVAN, K. Reviewed Work: Sheridan Le Fanu and Victorian Ireland. *Nineteenth-Century Fiction*. Oakland, v. 36, n. 2, p. 244-246, 1981.

SUMMERS, Montague. *The Vampire in Europe: True Tales of the Undead*. Nova York: University Books, 1968. 332 p.

VEEDER, William. "Carmilla: The Arts of Repression". *Texas Studies in Literature and Language*, v. 22, n. 2, p. 197-223, 1980.

WILLIAMS, Ann. *Art of Darkness: a Poetics of Gothic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. 319 p.

WOOD, Juliette. "Vampires in English Fiction: Popular Tradition and Historical Sources". Disponível em: <<http://www.juliettewood.com/papers/vampires.pdf>>. Acesso em: 24 de jun. 2016.