
VAMPIROS E TEMAS TABUS: O UNIVERSO SUBVERSIVO EM “A MORTE AMOROSA” E *CARMILLA*

Adolfo José de Souza Frota¹

Período de recebimento dos textos: 04/08/2014 a 31/10/2014

Data de aceite: 10/11/2014

Resumo: O objetivo do artigo é estudar o conto “A morte amorosa”, de Théophile Gautier e o romance *Carmilla*, de Joseph Sheridan Le Fanu para discutir o tema da subversão ligado ao vampirismo. Em um estudo comparativo, pretende-se analisar as narrativas ligadas ao tema da sexualidade e do tabu. Como um monstro cheio de práticas proibidas, o vampiro literário possui um forte apelo sexual e sua presença costuma abalar o *status quo*, além de provocar repulsa e atração em suas vítimas.

Palavras-chave: Subversão, estranho, vampiro, narrativa fantástica, *status quo*.

Abstract: The objective of the article is to study the short-story “A morte amorosa”, by Théophile Gautier and the novel *Camilla*, by Joseph Sheridan Le Fanu to discuss the theme of subversion connected to the vampirism. In a comparative study, I intend to analyze the narratives connected to the topic of sexuality and taboo. As a monster full of forbidden practices, the literary vampire has a strong sex appeal and his(her) presence uses to shake the *status quo*. S(he) also provokes repulsion and attraction to his(her) victims.

Keywords: Subversion, uncanny, vampire, fantastic narrative, *status quo*.

¹ Doutor em Letras. Professor da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Email: adolfo_thedrifter@yahoo.com.br

Subversiva por natureza, a figura literária do vampiro costuma desafiar o *status quo* (o período de aparente harmonia e ordem, que precede a chegada do vampiro) da sociedade com práticas proibidas e reprováveis, seduzindo vítimas e apresentando comportamentos extravagantes e alternativos. Se a virada do século XX e início do XXI experimentou e ainda experimenta um *revival* das atividades vampíricas, com uma quantidade considerável de filmes, romances, séries, *graphic novels* e contos, foi no século XIX que surgiu o interesse literário pelo tema. Antes mesmo de Bram Stoker, o criador de *Drácula*, autores como Joseph Sheridan Le Fanu (*Carmilla*), John Polidori (*O vampiro*), Théophile Gautier (*A morte amorosa*), Goethe (*A noiva de Corinto*), Samuel T. Coleridge (*Christabel*) e Charles Baudelaire (*As metamorfoses do vampiro*) – e aqui, cito apenas uma lista bem modesta de artistas que contribuíram, de alguma forma, para a criação desse mito literário – dedicaram alguma obra a essa figura enigmática e fascinante.

Dentre as várias atividades do vampiro, como andar a noite, beber sangue, ter poderes sobrenaturais, possuir vida imortal e poder hipnótico sobre suas vítimas, gostaria de destacar aquelas outras que engrossam a lista de práticas subversivas, o que lhes confere a posição de marginalizados pela sociedade e inimigos dos homens. A presença do vampiro deve ser impreterivelmente exterminada, em nome da ordem social e de sua preservação.

Embora essa tenha sido a tônica de narrativas vampíricas, uma característica constante e que vem sendo observada pela crítica literária já há algum tempo, é o papel fundamental do vampiro para a discussão de temas ligados à nossa psicologia, e que, mais do que ser um monstro, ele tem várias características em comum com o ser humano, principalmente no que concerne aos conflitos internos e anseios proibidos.

A primeira aproximação que este texto fará com o tema da psicologia será a partir da leitura da teoria do abjeto, de Júlia Kristeva, que publicou o livro *Powers of Horror*. Para a autora (1982, p. 17), o conceito de abjeto abrange, consistentemente, a manifestação daquilo que há de mais primitivo em nossa economia psíquica e que se origina de um recalque anterior ao surgimento do eu. É por esse motivo que o abjeto se torna aquilo que o homem deva se livrar para ser ele mesmo. Como algo fantasmático, e que assombra a psique humana, o abjeto enfatiza exatamente a contradição, visto que o conceito engloba, ao mesmo tempo, uma característica estranha ao sujeito, mas também íntima.

De certa forma, o abjeto tem o poder de desequilibrar o sistema de regras (e aqui, podem ser incluídos as leis sociais e a religião), pois ele difere de tudo que é aceito. O abjeto seria, exatamente, aquela coisa que questiona e subverte o sistema. Sendo um misto de coisa estranha e íntima, é nessa situação paradoxal que o abjeto conjuga atração e repulsão, desejo e repúdio: “Não é assim, falta de limpeza ou saúde que causa a abjeção, mas sim o que perturba a identidade, o sistema, a ordem” (KRISTEVA, 1982, p. 4).²

A abjeção pode ser relacionada a um fator psicológico do sujeito, porque é uma substância tão íntima ao homem que ele tenta descartá-lo ao não aceitá-lo, como que um desejo que deva ser reprimido em sua raiz. Esse conflito interno produz o pânico:

É dentro da abjeção que se avoluma uma daquelas revoltas violentas e negras do ser humano, direcionada contra uma ameaça que parece emanar de um dentro e fora exorbitante, ejetado além do âmbito do possível, do tolerável, do concebível. Ele está lá, bem próximo, mas não pode ser assimilado. Ele suplica, preocupa

² *It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order.* Todas as traduções são de minha autoria e estarão sinalizadas por nota de rodapé com o texto no idioma original.

e fascina o desejo, que, todavia, não se deixa seduzir. (KRISTEVA, 1982, p. 1).³

O abjeto não respeita regras, posições, fronteiras. Ele é ambíguo, compósito. Tudo aquilo que chama atenção para a fragilidade da lei é abjeto. Os crimes, os assassinatos, a falsa vingança, assim como os criminosos, o esturpador, o assassino. Tanto os atos quanto os atores podem ser identificados como tal (KRISTEVA, 1982, p. 4). O abjeto é aquilo que costumamos jogar fora ou transformar em manifestações não familiares, que tememos e desejamos porque ele nos ameaça engolir e nos promete o retorno para nossas origens primitivas. Dessa forma, o abjeto é representado sob um novo molde: como uma figura criminalizada e condenada pela lei, e assim sujeita aos padrões de normalidade social:

O processo de abjeção, então, é tão completamente social e cultural quanto é pessoal. Ele encoraja as ocidentais da classe média, como vemos na maioria das personagens da ficção gótica, a lidar com as contradições complicadas e fundamentais para as suas existências ao serem representados por equivalentes monstruosos e fantasmais e que parecem “estranhos” em sua familiaridade não-familiar enquanto carregam conotações do arcaico e do alienígena em sua mistura grotesca de elementos visto como incompatíveis pelos padrões de normalidade.⁴

O vampiro se torna, dessa forma, um representante do abjeto pelo fato de ser a representação de algo monstruoso e recriminado pela sociedade, porém, o estranhamento é provocado porque o estranho monstruoso é, na verdade, familiar. Ele não deixa de ser a manifestação de desejos profundos e

³ *There looms, within abjection, one of those violent, dark revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable. It lies there, quite close, but it cannot be assimilated. It beseeches, worries, and fascinates desire, which, nevertheless, does not let itself be seduced.*

⁴ *The process of abjection, then, is as thoroughly social and cultural as it is personal. It encourages middle-class people in the West, as we see in many of the lead characters in Gothic fictions, to deal with the tangled contradictions fundamental to their existence by throwing them off onto ghostly or monstrous counterparts that then seem “uncanny” in their unfamiliar familiarity while also conveying overtones of the archaic and the alien in their grotesque mixture of elements viewed as incompatible by established standards of normality.*

arraigados que devem ser mantidos ocultos. Assim, a narrativa vampírica tem como função fundamental sugerir que todas as consideradas “anormalidades” que procuramos nos livrar são, na verdade, parte de nós mesmos, pois somos os seus produtores. O papel do vampiro literário nos permite, através de disfarces monstruosos e fantasmiais, confrontar as raízes de nossa humanidade, assim como também nos ajuda a nos definir contra essas abjeções estranhas, mesmo que nos sintamos atraídos por elas (HOGLE, 2004, p. 12-17).

Uma das manifestações do abjeto apontada por Kristeva (1982) é o cadáver, o corpo humano sem vida. Ele torna um dejetos exatamente no momento em que saiu da condição de ser vivo para se transformar em um decomposto orgânico. Nessa relação de vida e morte, se antes era o sujeito quem expelia os dejetos, agora é ele quem é expelido porque “o corpo, visto sem Deus [...] é o máximo da abjeção. É a morte que infecta a vida” (KRISTEVA, 1982, p. 4)⁵ e que alerta para a finitude da existência, para a viagem que todos deverão realizar.

Por o vampiro ser um cadáver ambulante, ele se torna duplamente um objeto de aversão. Conforme escreve Ernest Jones (1931, p. 102-103), o morto que retorna da sepultura se torna subversivo pelo seu caráter desafiador de retornar à vida para cometer atos proibidos. Elizabeth McCarthy (2003, p. 73) observa que o mito do vampiro e da sua longevidade é uma inversão do cristianismo no sentido da continuidade da vida após a morte. A diferença está que, enquanto no cristianismo é a alma que sobrevive, com o vampiro, é o corpo que prolonga a vida. Isso se torna uma afronta à lei da natureza de vida e morte. Há uma quebra de ciclo que perturba a ordem das coisas, por isso a subversão.

⁵ *The corpse, seen without God [...] is the utmost of abjection. It is death infecting life*

Mary Y. Hallab (2009, p. 49) analisa também a posição subversiva do vampiro em relação ao homem pela situação desafiadora do “E se”: “E se eu não tiver que morrer?” ‘E se a lei natural – ou a lei de Deus – *pode* ser quebrada?’”⁶ (grifo da autora). Hallab continua:

O vampiro encarna (por assim dizer) o nosso instintivo, “Oh, não! Eu não!” para a ameaça do nada final. De acordo com os sociólogos Robert Fulton e Robert Bendiksen, na introdução à coleção de ensaios *Morte e identidade*, a convicção que o indivíduo não morre – que definitivamente não há morte – que, de algum modo, em algum lugar, ele ou ela continuará a existir, é inato e universal. Deriva “primariamente como resultado do modo como a mente humana funciona fundamentalmente” [...] O medo da morte e a procura por alternativas não são sintomas neuróticos, nem aberrações mentais, muito menos fraquezas morais. (2009, p. 49).⁷

A primeira lei que o vampiro quebra é a da finitude existencial, ainda uma das leis invioláveis da natureza, e por ter um corpo sem alma, ser um morto-vivo, ser um cadáver ambulante e cheio de vontade e práticas subversivas, não se torna tarefa difícil associar o vampiro àquilo que é abjeto porque ele retorna do mundo dos mortos, está sem Deus e com a alma perdida, é amaldiçoado pela natureza que se rejeita a decompô-lo, é tido pela sociedade como um criminoso e fora-da-lei pelas práticas proibidas e reprováveis, um inimigo do homem que precisa ser combatido e exterminado para que o *status quo* seja restabelecido.

O vampiro assume uma posição desafiadora em relação às leis que regem tanto a natureza quanto a sociedade, por isso ele é subversivo. A

⁶ “What if I do not have to die?” “What if natural law—or God’s law—can be broken?”

⁷ *The vampire embodies (so to speak) our instinctive, “Oh, no! Not me!” to the threat of ultimate nothingness. According to sociologists Robert Fulton and Robert Bendiksen in the introduction to their collection on Death and Identity, the conviction that the individual does not die—that there is ultimately no death—that in some way, somewhere, he or she will continue to exist, is innate and universal. It derives “primarily as a result of the way the human mind fundamentally functions” (5). Fear of death and the search for alternatives are not neurotic symptoms or mental aberrations or moral weaknesses.*

subversão é, conforme Paul Blackstock (1964, p. 56), uma tentativa de transformar e, até mesmo, atacar a ordem social estabelecida e suas estruturas de poder, autoridade e hierarquia. É uma tentativa de “destruição” das estruturas de domínio, uma forma de verter por baixo, fazer ruir o *status quo*.

Tendo como base o conceito de abjeto e seu caráter subversivo, o objetivo deste artigo é analisar, comparativamente, o conto “A morte amorosa”, de Théophile Gautier e o romance *Carmilla*, de Joseph Sheridan Le Fanu, para destacar uma leitura que aproxima o comportamento do vampiro literário com o do humano, em seus aspectos socialmente degradantes. Um outro aspecto basilar para a análise será o ataque simbólico do vampiro às convenções sociais, o que, a meu ver, manifesta uma vontade íntima do próprio homem que vive sob a égide de leis comportamentais rígidas.

Como parte das figuras góticas que sempre retornam, o vampiro literário é longo por ser uma criatura imortal e por, acima de tudo, nos permitir, através de seus mecanismos simbólicos, projetar muitas anomalias de nossas condições modernas em espaços antiquados ou assombrados, ou, evidentemente, em criaturas anômalas. Segundo Jerrold Hogle (2004, p. 6),

[...] nossas contradições podem ser confrontadas, e até retiradas de nós, e alocadas no aparentemente irreal, estranho e grotesco. [...] Tal reformulação nos ajuda a lidar com as recentes e ascendentes contradições psicológicas e culturais, e ainda nos fornece um método recorrente de moldar e obscurecer nossos medos e desejos proibidos.⁸

Os dois sentimentos aparentemente opostos, medo e desejo, são comuns às narrativas vampíricas escolhidas para análise neste artigo. Eles problematizam um conflito ético que envolve a vítima de vampirismo com o

⁸ *This way our contradictions can be confronted, yet removed from us into, the seemingly unreal, the alien, the ancient, and the grotesque. [...] Such recasting help us both deal with newly ascendant cultural and psychological contradictions and still provide us with a recurring method for shaping and obscuring our fears and forbidden desires.*

seu “algoz”, já que ela está ciente de que a influência sobrenatural leva-a a práticas proibidas pela sociedade. O personagem Romualdo, por exemplo, que foi ordenado padre, acaba dividido entre as obrigações paroquiais e os prazeres ao lado de Clarimunda. Já Laura, experimenta sensações contíguas de horror e atração, interesse e repulsão quando abriga Carmilla, em sua casa.

Em busca do prazer sem culpa: desejo e razão em “A morte amorosa”

Dentre as vampiras da literatura ocidental, especialmente produzida no século XIX, Clarimunda é uma das mais marcantes. No conto de Gautier, sua presença é notada pelo seminarista Romualdo no momento em que ele seria ordenado padre. A visão impactante da sedutora cortesã deixa-o sem convicção de que abraçar a vida eclesiástica seria o projeto de vida mais adequado. Entretanto, mesmo com a fé abalada, Romualdo se torna padre de uma pequena paróquia em uma cidade francesa inominada.

A presença de Clarimunda se torna perigosa para a vida religiosa de Romualdo porque a cortesã representa tudo aquilo que o mundo do prazer poderia oferecer, desde noite de bebedeiras e jogos a orgias intermináveis. O mundo profano é completamente desconhecido pelo padre, já que vivera desde criança no seminário. Tudo que existe do outro lado das grossas paredes e altos muros do claustro se torna atrativo exatamente pela possibilidade de experimentação e de descoberta. A vida sem cor e sem emoções de um religioso é rapidamente abandonada pela necessidade palpitante da experiência que a clausura jamais poderia ofertá-lo, e Romualdo, sem hesitação, decide mergulhar em uma vida dupla. Se de dia, ele era o respeitado pároco e ministro de Deus, durante a noite, assim que adormecia, viajava para Veneza e passava noites de diversão com Clarimunda:

Durante mais de três anos, fui o joguete de uma ilusão singular e diabólica. Eu, pobre pároco do interior, levei em sonho todas as

noites (Deus queira que seja um sonho!) uma vida de amaldiçoado, uma vida de mundano e de Sardanápalo. Um único olhar cheio de complacência lançado a uma mulher quase causou a perda de minha alma, mas, por fim, com ajuda de Deus e de meu santo patrono, consegui expulsar o espírito maligno que se apossara de mim. Minha existência se complicou com uma existência noturna inteiramente diferente. De dia, eu era um sacerdote do Senhor, casto, ocupado com a prece e as coisas santas; à noite, a partir do momento em que fechava os olhos, eu me tornava um jovem refinado, conhecedor de mulheres, cães e cavalos, jogava dados, bebia, blasfemava. (GAUTIER, 2010, p. 123).

A vida dupla de Romualdo, que vivia na fronteira entre sonho e vigília, indica uma natureza conflituosa. A postura do protagonista, ancorada por um discurso eclesiástico, divide os dois momentos em conteúdos distintos: enquanto que o dia e a França representam o momento de penitência (mesmo que não haja, voluntariamente, qualquer indício de que ele tente buscar a redenção durante os três anos de encontro com Clarimunda), Veneza e a noite se amalgamam na substância do prazer e dos excessos terminantemente reprováveis pelo seu eu religioso, mas que são irresistíveis. A impressão é que a história de Romualdo, contada por ele, sirva como expiação e alerta para futuras vítimas de vampirismo e que o período de sono, quando a alma goza de mais liberdade, pode ser o caminho para a perdição. Assim, para o padre, o sono não deixava de ter um significado duplo, pois era tanto um sonho de prazer quanto um pesadelo.

Em sua análise do significado do sonho, Freud (1952, p. 189) em *A interpretação dos sonhos*, explica que os sonhos, no fundo, não são nem absurdos e nem destituídos de sentido. Os sonhos são, na verdade, “realizações de desejos” (*a wish-fulfilment*) reprimidos. Para o padre, as noites de orgia personificavam o seu maior pesadelo: a vida cheia de práticas impróprias à sua posição social. Por outro lado, não é possível descartar que Romualdo fora envolvido pela libertinagem (durante o sonho) por seu próprio caráter. A sua suposta influência “demoníaca” foi, na verdade, a manifestação de seu desejo

profundo de experimentação do proibido. Segundo Ernest Jones (1931, p. 44), “a doença conhecida como Pesadelo é sempre uma expressão de conflito mental intenso concentrando-se sobre alguma forma de desejo sexual ‘reprimido’”.⁹

A partir dessa constatação, Jones (1931) observa uma ligação entre o Pesadelo e a imagem do vampiro pela tendência sexual ao incesto (que no caso de “A morte amorosa”, pode ser atribuído pelo tabu religioso, pois padres não devem fazer sexo). Em outras palavras, o pesadelo não deixa de ser nada além do que a expressão de um conflito mental sobre o desejo incestuoso, um tipo de ataque de ansiedade provocado pela vontade de se obter aquilo que é proibido socialmente, por isso é reprimido. É por esse motivo que o monstruoso, o demoníaco, o vampiresco se torna uma figura recorrente para esse tipo de conflito. Nesse caso, adiciona o autor, o vampiro é a representação subjacente de um anseio que não é permitido em sua forma despida, sem disfarces, aberta. Assim, o sonho se torna um compromisso do desejo, por um lado, e por outro, o medo intenso pertencente à inibição (JONES, 1931, p. 78).

Pensando na situação de Romualdo, fica evidente que a repressão ocorra pela sua posição social, a de representante de uma convenção que proíbe o sexo para além da reprodução. Por ser padre, a prática sexual fica terminantemente proibida. Assim, é somente no mundo onírico, onde as amarras da obrigação estão frouxas, que o padre poderá realizar-se, sexualmente. De outro modo, quando o amante de Clarimunda ia repousar, voltava a assumir a sua vida clerical e se penitenciava dos excessos noturnos (mas sem querer abandoná-los, a princípio), que começaram no instante em que ele decide optar pela vida dupla:

⁹ *the malady known as Nightmare is always an expression of intense mental conflict centreing about some form of ‘repressed’ sexual desire*

A datar dessa noite [do encontro com Clarimunda], a minha natureza se desdobrou de alguma forma, em mim havia dois homens, e um não conhecia o outro. Ora acreditava ser um padre que toda noite sonhava ser um cavaleiro e no instante seguinte, um cavaleiro que sonhava ser padre. Eu já não conseguia mais distinguir o sonho da véspera e não sabia onde começava a realidade e onde terminava a ilusão. O jovem elegante e libertino troçava do padre, o padre detestava a dissolução do jovem. Duas espirais emaranhadas e confundidas uma na outra sem jamais se tocarem representam muito bem esta vida bicéfala que foi a minha. (GAUTIER, 2010, p. 152-153).

Como um objeto sexual, a vampira Clarimunda se torna a contrapartida das obrigações religiosas do padre, que é assistido pelo abade Serapião, o seu mentor espiritual e uma funcional voz da razão que o prenderá, até o final da narrativa, às obrigações paroquiais. Dividido entre a razão e o prazer, e mais propenso ao mundo dos “excessos”, o jovem clérigo se espanta com a visão diabolicamente angelical da vampira, ao escrever que se tratava de

[...] uma jovem de rara beleza e vestida com magnificência real. Foi como se conchas caíssem das pupilas de meus olhos. Tive a sensação de um cego que subitamente recupera a vista. O bispo, tão radiante há um momento, apagou-se de repente, os círios empalideceram como as estrelas de manhã em seus candelabros de ouro e por toda a igreja se fez uma escuridão completa. A encantadora criatura se destacava sobre este fundo de sombra como uma revelação angelical. Parecia iluminada por si mesma; mais parecia emanar a luz do que recebê-la. (GAUTIER, 2010, p. 125).

A visão de Clarimunda, que assistia a sua ordenação, provocou o surgimento de um novo sentimento até então inédito para o jovem padre, que ficou em dúvida se a jovem seria “um anjo ou demônio, talvez ambos” e teria olhos cujas chamas viessem “do céu ou do inferno” (GAUTIER, 2010, p. 126).

A vampira cortesã representava a possibilidade de novas experiências alheias para Romualdo. A vida reclusa de seminarista lhe privou o conhecimento dos prazeres, especialmente ligados ao pecado, já que o discurso, conforme comentado, está submetido ao julgo religioso. Clarimunda

era a oportunidade da descoberta, do inédito, da sensação. Para aquele acostumado a cultivar apenas as virtudes espirituais, a presença da vampira despertava a volúpia, como se esta fosse uma necessidade irresistível e que, acima de tudo, proporcionasse um novo renascimento. Se como padre Romualdo continuaria a vida clerical, com Clarimunda ele renasceria para a vida de sensações:

Quanto mais olhava para ela, mais eu sentia abrirem-se em mim portas até então fechadas... respiros obstruídos desembocavam em todos os sentidos e me deixavam entrever perspectivas desconhecidas. A vida se apresentava para mim num aspecto completamente diferente: eu acabava de nascer para uma nova ordem de ideias. Uma angústia assustadora me atazanava o coração, cada minuto que escoava me parecia um segundo e um século. (GAUTIER, 2010, p. 127).

A presença de Clarimunda, na experiência de Romualdo, representa o “outro” sexual e que, por estar dentro do próprio personagem, subjugado pela sua posição e obrigações, se torna reprimido. Por isso, somente quando o padre está dormindo é que se manifesta a sua outra personalidade, amparado pela presença marcante da vampira. Conforme escreve Mary Hallab (2009, p. 54), referindo-se a autores como Christopher Craft e Andrew Schopp, o vampiro literário assume papéis sociais proibidos, como a própria representação do desejo sexual e medo inconsciente. É por esse motivo que a presença sobrenatural de Clarimunda está associada ao pesadelo do padre.

A questão do abjeto relacionado ao vampirismo fica notória pela própria posição convencional da criatura, tendo em vista que o vampiro é um cadáver que continua a peregrinar e que não é decomposto pela terra. Aliás, a necrofilia é também um dos temas caros à literatura vampiresca, a atração sexual pelo cadáver. Antes do encontro decisivo com Clarimunda, aquele que vai conduzi-lo para a sua vida dupla, Romualdo é convocado para dar a

extrema-unção ao corpo da cortesã, morta depois de uma noitada de orgia, conforme informação do abade. Quando o padre entra na câmara, ele comenta:

Devo confessá-lo? – esta perfeição de formas, ainda que purificada e santificada pela sombra da morte, perturbava-me mais voluptuosamente do que seria conveniente... esse repouso tanto parecia um sono, que enganaria qualquer um. Esqueci que fora até lá para um ofício fúnebre e imaginava ser um jovem esposo entrando no quarto da noiva que esconde suas formas por pudor e não quer se deixar ver. Ferido de dor, desvairado de alegria, estremeando de temor e de prazer, inclinei-me para ela, peguei o canto do lençol e o ergui lentamente, contendo a respiração por temer despertá-la. Minhas artérias palpitavam com tal força, que eu as sentia assobiar em minhas têmporas, o suor inundava minha fronte como se eu houvesse movido uma laje de mármore. (GAUTIER, 2010, p. 142).

Romualdo beija Clarimunda, que retorna à vida para correspondê-lo, mas volta a sucumbir em seguida. O padre regressa à paróquia e tenta manter uma vida clerical até o ressurgimento da vampira para lhe oferecer uma vida em Veneza ao seu lado. Diante da vida dupla, que perdura por mais de três anos, Romualdo se divide entre repressão e desejo realizado, medo por estar pecando e sensação de completude, pela satisfação. Sob a influência de Clarimunda, ele percebe que os acontecimentos mais estranhos, seja pela presença do sobrenatural ou por suas práticas religiosamente reprováveis, acabam se tornando naturais:

Notável é que eu não sentisse o menor espanto como uma aventura tão extraordinária, e com essa facilidade de nossa visão para admitir como muito simples os acontecimentos mais estranhos, eu nada via ali que não fosse perfeitamente natural. (GAUTIER, 2004, p. 231).

O papel do vampiro é naturalizar temas tabus e o sexo não deixa de ser uma questão delicada, principalmente se for considerado que tanto “A morte amorosa” quanto *Camilla* foram escritas no mesmo século (XIX). As duas narrativas são transgressoras por abordarem o sexo a partir da presença

obsessiva do vampiro. Segundo Michel Foucault: “Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada”. Assim, “[q]uem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura” (1988, p. 12). E Maria Conceição Monteiro (2009, p. 79-80) afirma que o tabu é uma das formas mais extremas de restrição imposta por uma cultura para garantir a sua sobrevivência. Na literatura vampiresca, a violação do tabu é manifestada através de narrativas que valorizam a fantasia ao mostrar criaturas marginalizadas, onde o proibido é substituído por algo que preenche a lacuna libidinal.

A realização sexual de Romualdo só era possível com o abandono temporário dos afazeres religiosos, o que, em certo ponto, desvirtuou sua rotina de pároco por três anos. Foi somente com o extermínio de Clarimunda, que ele voltou ao equilíbrio anterior à aparição da vampira. O padre teve que exterminar a vampira para conseguir libertar-se de seu julgo, mas a presença de Clarimunda está assegurada em sua memória.

Camilla: uma vampira estranhamente íntima

A presença do vampiro costuma despertar sentimentos duplos e contraditórios em suas vítimas. No romance *Carmilla*, por exemplo, a vampira de Karsntein (Eslovênia) desperta em Laura sensações ambivalentes. Segundo Hyun-Jung Lee (2003, p. 60), isso ocorre porque o vampiro é em si ambíguo, uma personagem compósita, sendo, ao mesmo tempo, horrível e irresistível, íntima e estranha, morta, mas também viva.

O caráter duplo da concepção literária vampiresca, que inclui características ambivalentes e desperta sentimentos dúbios nas vítimas, demonstra que o comportamento do vampiro, por mais reprovável que possa

parecer, deva ser considerado natural. Romualdo, em “A morte amorosa” já percebera isso. Na narrativa de Le Fanu, Carmilla parece assumir discurso parecido no momento em que passa a considerar a série de mortes na região como se fosse uma coisa natural. Na verdade, Carmilla inclui a presença de seres sobrenaturais e marginalizados (o vampiro, especificamente) à lista de seres que habitam a natureza:

Natureza! – disse a jovem, respondendo a meu amável pai [da narradora Laura]. – E esta praga que assola a região é natural. Natureza. Tudo vem da Natureza... não é? Tudo o que existe no céu, na terra e embaixo da terra opera e vive segundo os comandos da Natureza? Creio que sim. (LE FANU, 2010, p. 78, grifo do autor).

A afirmação de Carmilla justifica a presença do vampiro elevando-o à condição de membro da natureza, conquanto socialmente ele seja subversivo e precise ser combatido pela preservação da ordem. Assim, em seu raciocínio lógico, todos os fenômenos que envolvem o vampiro (a alimentação por sangue, em outras palavras, a predação, pois é sua prática que provoca a súbita mortalidade de pessoas na região, o fato de estar morto e continuar andando, os poderes sobrenaturais, o forte apelo sexual) pertencem à ordem da natureza. Por extensão, o fato de ela somente atacar moças (que se configura como lesbianismo predatório) está incluso na lista de fenômenos da natureza.

Além dessas características inerentes (o de ser subversivo por afrontar a natureza ao retornar do mundo dos mortos para cometer crimes), o vampiro reflete a ameaça do fora-da-lei que circunda a sociedade organizada, pois ele é uma criatura cheia de práticas de transgressão, de animalidade, encarnando aquilo que o Iluminismo tentou erradicar, deslocar para as margens (MONTEIRO, 2009, p. 78).

Como o sexo, conforme já comentado, é um dos temas tabus, é preciso considerar a conotação sexual por trás do ataque vampírico. A forma de

predação, com penetração das presas no corpo, além de sugerir o contato sexual, pela troca intensa de fluidos, evidencia uma outra necessidade básica do ser humano: a alimentação. Evidentemente, o vampiro consegue satisfazer as duas necessidades com apenas um único ataque. Mais do que isso, a sua sobrevivência depende da predação e que, por coincidência ou não, possui conotações sexuais. No romance *Carmilla*, a vampira costuma atacar as vítimas no peito (diferentemente da imagem consagrada pelo cinema hollywoodiano, ou seja, do ataque ao pescoço). Esse aspecto característico do comportamento predatório da vampira de Karnstein tem uma relação intrínseca e sugestiva com o ato de amamentação.

Na tese de Joan Copjec (2002, p. 52-53), o vampirismo consiste numa relação oral de prazer que é possibilitado pela sucção. Porém, esse ato também sugere, em um desdobramento interpretativo, o sentimento de ansiedade provocado pela inevitabilidade temida da “secagem da mama” (*the drying up of the breast*) e que, nesse caso, não indica apenas a ansiedade latente pela falta do leite, mas, acima de tudo, pela secagem da mama como objeto-causa do desejo (*the drying up of the breast as object-cause of desire*). Assim, a ansiedade observada por Copjec (2002) indica o medo pelo desaparecimento inevitável da fantasia, que sustenta o desejo. Dessa forma, o seio feminino (maternal) se torna um ícone, um apêndice do corpo pelo qual nos separamos do objeto para nos constituirmos como sujeitos.

Ainda utilizando a análise da autora, para nos constituirmos enquanto sujeitos, devemos rejeitar o outro, negá-lo, o que para Freud implica numa reação psicológica de negação daquilo que não somos, dentro de nosso ser. Em outras palavras, é a negação do objeto que, nesse caso, apresenta um sentido ambíguo porque não está apenas na exterioridade, mas também na interioridade

do sujeito, naquilo que Lacan denominou “êxtimo”, o que está em nós que não é nós, o que é estranho e ao mesmo tempo íntimo (COPJEC, 2002, p. 59).

Em conclusão, Copjec (2002, p. 59) explica que essa relação entre coisas contrárias pertencentes à constituição do próprio sujeito remete à teoria freudiana do estranho, ao sentimento de ansiedade que acontece todas as vezes que nos aproximamos do objeto “êxtimo”, que está em nós mesmos.

A ansiedade potencializa o conflito psicológico que envolve o problema do desejo reprimido, da vontade de se obter aquilo que é proibido. Esse sentimento contraditório e perturbador é experimentado pela protagonista Laura durante os momentos de intimidade com Carmilla. Laura descobre uma intimidade perigosa, mas ao mesmo tempo fascinante e sedutora. Intimidade antiga, iniciada ainda na infância da narradora. Durante seu relato com alto teor confessional, a narradora admite que a amizade entre as duas era, ao mesmo tempo, sedutora, porém repugnante. Irresistível, contudo, repulsiva. Interessante, mas perigosa. Familiar, mas ao mesmo tempo, estranha. Carmilla desabrochou a sexualidade de Laura, mesmo tendo sido quase fatal. Ela despertou a narradora para a vida sexual enquanto drenava suas forças físicas e psicológicas.

Na verdade, a representação do vampiro pode encarnar o desejo sexual transgressor, a cobiça por aquilo que é estranho, mas que se apresenta familiar, daí o seu sentido ambíguo. Segundo Freud, o estranho é aquilo que provoca horror, é uma “categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (1976, p. 277). Em outras palavras, o que Freud vê como *Unheimlich* (o estranho) é exatamente aquilo de mais profundo e internamente familiar (o mais primitivo de nossos desejos e temores) que nós temos e que ressurge como sendo aparentemente externo, repulsivo e não familiar (HOGLE, 2004, p. 6).

No exame da palavra *Heimlich* e *Unheimlich*, respectivamente “familiar” e “estranho”, o autor (1976, p. 282) percebe um certo grau de parentesco entre os dois termos que extrapola a ideia de antônimo pela colocação do prefixo *Un-*. Quer dizer, as duas palavras, aparentemente antagônicas, em determinado ponto coincidem e apresentam o mesmo significado: ambas querem dizer “estranho” e “familiar”, e o vocábulo *Unheimlich*, em determinado contexto, “é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz”, e *Heimlich*, por sua vez, “é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *Unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *Heimlich*” (FREUD, 1976, p. 283). Ken Gelder (2002, p. 49) justifica que o efeito do *Unheimlich* é um exemplo de não reconhecimento, quando aquilo que é familiar foi esquecido de tal forma que parece ser estranho, ou ficar estranho quando vem à luz.

A atração que provoca estranheza é compatível com a necrofilia. Segundo Freud (1976, p. 301), “muitas pessoas experimentam a sensação [do estranho] em seu mais alto grau, em relação à morte e aos cadáveres, ao retorno dos mortos”. O corpo morto, como um elemento abjeto, desperta o fascínio por algo proibido, o que acentua a contradição humana e sua ambiguidade.

A partir da análise desses dois vocábulos de origem alemã, é perceptível um aspecto importante para a compreensão da ambiguidade humana e do conflito provocado pela exposição de segredos que deveriam permanecer ocultos. No caso de *Carmilla*, a narradora revela o sentimento ambíguo de atração e repulsão despertado pela presença e constantes assédios da vampira:

A verdade é que meu sentimento em relação à bela estranha era inexplicável. Eu me sentia, como ela disse, “atraída” por ela, mas havia também uma certa repulsa. Nesse sentimento ambivalente,

contudo, prevalecia a atração. Ela me interessou e me conquistou; era também absolutamente formosa e indescritivelmente cativante. (LE FANU, 2010, p. 64).

É notória em *Camilla* essa sensação ambígua experimentada por Laura. A excitação estranha, perturbadora e prazerosa confundia a narradora e fazia com que ela, ao mesmo tempo, sentisse repúdio e veneração:

Devo dizer que daqueles abraços ridículos, que não ocorriam com muita frequência, eu ansiava por me livrar; mas minha energia parecia se esvaír. As palavras por ela murmuradas soavam em meu ouvido como uma cantiga de ninar, e entorpeciam a minha resistência, levando-me a um estado de transe, do qual eu só me recuperava quando ela baixava os braços.

Aquelas sensações misteriosas me desagradavam. Eu sentia uma excitação estranha e perturbadora, por vezes prazerosa, mesclada com uma vaga sensação de medo e certa aversão. Quando tais cenas ocorriam, não me vinham à mente quaisquer pensamentos definidos acerca de minha amiga, mas eu tinha consciência de um afeto que se transformava em veneração – e também de um repúdio. Sei que isso é paradoxal, mas não tenho outra explicação para o sentimento. (LE FANU, 2010, p. 69-70).

O sentimento ambíguo relatado pela narradora, de “excitação estranha e perturbadora”, algumas vezes “prazerosa”, do medo que sentia, mesclado com aversão, repúdio e veneração, tudo isso acontecendo ao mesmo tempo, tudo isso provocado pela mesma figura, revela o despertar da sexualidade de Laura e do desejo proibido, mesmo sabendo ela que Carmilla era uma predadora, um mal que deveria ser extirpado para que o *status quo* e o conforto da sociedade estatizada voltassem. No final do seu relato, a narradora confessa que “até hoje a imagem de Carmilla volta à minha lembrança, alternando ambiguidades: às vezes, é a menina alegre, lânguida, bela; outras vezes, é o demônio contorcido que vi nas ruínas da igreja” (LE FANU, 2010, p. 149).

Talvez o que se destaque mais nessa narrativa seja a alternância de sensações produzida pela amiga misteriosa de Laura. Os vários assédios de Carmilla eram, segundo a narradora, “impulsos esporádicos de instinto e

sentimento reprimidos” (LE FANU, 2010, p. 71). Na verdade, o relato de Laura põe em evidência que o sentimento nunca deixou de ser recíproco e que, por esse motivo, sua história ganha um tom de confissão, como se fosse o registro em um diário do despertar sexual:

Por vezes, ao cabo de uma hora de apatia, minha estranha e bela companheira tomava minha mão e a pressionava repetidamente com ternura; nessas ocasiões ela enrubescia levemente, contemplando meu rosto com um olhar lânguido e tórrido, e ofegando tanto que o vestido chegava a ondular. Parecia um ardor de amante; sentia-me encabulada; aquilo era, ao mesmo tempo, detestável e irresistível; com olhos cheios de desejo, ela me puxava para si, e seus lábios quentes cobriam-me de beijos as faces; e ela sussurrava, quase soluçando: “És minha, *serás* minha; tu e eu seremos para sempre uma só”. Então, recostava-se na cadeira, cobrindo os olhos com as mãos pequeninas, e eu ficava trêmula. (LE FANU, 2010, p. 70-71, grifo do autor).

Um dos fatores que acentuam a sensação de estranhamento familiar, no romance de Le Fanu, é a descoberta da proximidade sanguínea entre a protagonista e a vampira. Ao investigar o antigo castelo dos Karnsteins, Laura descobre que Carmilla era, na verdade, a condessa Mircalla, sua antepassada por parte da mãe. Segundo Ken Gelder (2002, p. 49), quando o antigo e muito familiar retorna, pode parecer assustadoramente desconhecido, como de fato pode-se observar pelo curioso parentesco, no primeiro momento. Uma outra descoberta de Laura envolve a limitação imposta pela natureza ao nome que o vampiro pode utilizar e que, da mesma forma, enfatiza a familiaridade estranha dessa predadora. Quando Carmilla vitimou a sobrinha do general Spielsdorf, amigo da família de Laura, ela utilizara o nome Millarca. Assim, ambos nomes, Carmilla e Millarca, são anagramas do nome verdadeiro da vampira, Mircalla. A narradora também explica que

[o] vampiro tende a se deixar fascinar por determinadas pessoas, com grande ardor, algo similar a paixão carnal. Nesses casos, o vampiro demonstra paciência e ardis inesgotáveis, visto que o acesso ao objeto desejado, por vezes, apresenta uma centena de

obstáculos. O vampiro não descansa enquanto não sacia a paixão e drena a vida da vítima cobiçada. (LE FANU, 2010, p. 146-147).

Também nessa narrativa, o contato entre vítima e vampiro ocorre durante a noite, durante o sono, quando a vítima está deitada e sozinha, com o quarto pouco iluminado, o que muitas vezes é tido por pesadelo ou fantasia provocada pelo medo. Diferentemente do que ocorre com Romualdo, Laura não experimenta a vida dupla. Sua relação com Carmilla é algo mais antigo e íntimo, pois o primeiro contato acontece ainda na infância. A narradora relata a visita:

[...] então, para minha surpresa, vi um rosto circunspecto, mas muito belo, olhando-me ao lado da cama. Era uma jovem, ajoelhada, com as mãos enfiadas sob a coberta. Olhei para ela com um espanto que expressava certa satisfação, e parei de choramingar. A jovem me acariciou, deitou-se ao meu lado e puxou-me para perto dela, sorrindo; acalmei-me deliciosa e prontamente, e voltei a dormir. Acordei com a sensação de que duas agulhas haviam sido enfiadas em meu peito, ao mesmo tempo, e dei um grito. A dama se afastou, com os olhos cravados em mim, escorregou para o chão e, assim pensei eu, escondeu-se embaixo da cama. (LE FANU, 2010, p. 44).

No relato do segundo encontro, que ocorre uma década depois, a narradora descreve a transformação de Carmilla em um monstro parecido com um gato. Nessa narrativa, Laura não soube precisar se estava em vigília ou tendo um pesadelo, embora ela acredite ter se tratado de um sonho ruim provocado pela anemia (ela já estava sendo atacada por Camilla, mas ainda, no tempo descrito da narrativa, não sabia que a amiga era uma vampira):

Não posso dizer que foi um pesadelo, pois eu tinha certeza que estava dormindo. Mas tinha certeza também de estar no meu quarto, deitada na minha cama, exatamente como, de fato, estava. Eu via, ou imaginava ver, o quarto e o mobiliário conforme de costume, exceto que tudo estava mergulhado na escuridão; ainda assim, eu via algo movendo-se ao pé da cama, algo que, a princípio, eu não conseguia enxergar com nitidez. Mas, de súbito, vi um animal preto, cor de fuligem, semelhante a um gato monstruoso. Parecia ter cerca de 1,20 m ou 1,50 m, pois era do

tamanho do tapete que ficava diante da lareira; e andava de um lado para o outro, com o nervosismo ágil e sinistro de uma fera enjaulada. Eu não conseguia gritar, embora, como o leitor bem pode imaginar, estivesse apavorada. As passadas ficavam cada vez mais aceleradas, o quarto cada vez mais escuro, e acabou ficando tão escuro que eu só conseguia enxergar os olhos da tal coisa. Senti quando ela pulou, suavemente, na minha cama. Os dois olhos grandes se aproximaram do meu rosto e, de repente, senti uma pontada ardida, como se duas grandes agulhas penetrassem, a dois ou quatro centímetros de distância uma da outra, fundo em meu peito. Acordei com um grito. (LE FANU, 2010, p. 90).

Voltando a Ernest Jones (1931, p. 243), que observa a origem do nome pesadelo (em inglês, *nightmare*), a palavra destacada significa *nightfiend* (demônio noturno), ou seja, o demônio que aparecia de noite para atormentar suas vítimas. O vocábulo vem do anglo-saxônico *neahht* ou *nicht* (*night*) e *mara* (íncubo ou súcubo, ou seja, o demônio masculino ou feminino). O sufixo *-a* indica um agente, então, *mara* vem do verbo *merrean*, que significa, literalmente, “esmagador”, e a conotação de peso esmagador está presente em várias outras línguas (islandês *mara*, dinamarquês *mare*, alemão *moore* ou *mara*, polonês *mora*, suíço *mara*).

Um dos aspectos centrais para a criação da imagem do vampiro foi a crença medieval no demônio noturno, que provoca o pesadelo. Em vários dicionários consultados por Jones (1931), ele destaca a associação do vampiro com uma criatura que transita pela noite e que costuma atacar durante o período de sono. O dicionário *Webster*, por exemplo, define o vampiro como um fantasma sugador de sangue ou um cadáver reanimado de uma pessoa que retorna da sepultura para perambular durante a escuridão com o intuito de sugar o sangue de pessoas durante o sono, causando suas mortes. O dicionário *Century*, por sua vez, descreve-o como um tipo de corpo espectral que, conforme a crença popular eslávica e de outros povos do baixo Danúbio, deixa a sepultura depois do crepúsculo e mantém uma aparência de vida a partir da

sucção do sangue de homens e mulheres enquanto dormem (apud JONES, 1931, p. 98).

Não obstante o vampiro ser um pária da sociedade, é possível perceber que atração e repulsão, familiaridade e estranhamento, desejo e aversão são características inspiradas por ele. Com base na argumentação freudiana, Maria Conceição Monteiro (2009, p. 82) confirma a tese de Jones (1931), que indica ser o vampiro não nada além da projeção inconsciente do desejo. Dessa forma, o vampiro, como um outro, “é o reflexo de um eu que se faz presente, exatamente como as memórias de desejo reprimidas: o conhecimento que deve ser negado, proibido. Consequentemente, o mito do vampiro é, talvez, a maior representação simbólica do erotismo” (MONTEIRO, 2009, p. 82), pois ele costuma ser desejado, mas, ao mesmo tempo, é também repudiado. Durante a permanência de Carmilla na casa de Laura, ela confessa:

– Não sei quem deveria sentir mais medo da outra – ela disse, voltando a sorrir. – Se você fosse menos bonita, acho que eu teria muito medo, mas sendo você como é, e nós duas tão jovens, sinto como se nos conhecêssemos há doze anos, e sinto que já tenho direito a compartilhar a sua intimidade; em todo caso, parece que fomos destinadas, desde a mais tenra infância, a sermos amigas. (LE FANU, 2010, p. 64).

Assim, o vampiro, como um representante daquilo que desafia as convenções humanas, tal como acontece em “A morte amorosa” e *Camilla*, é um inimigo íntimo que tanto seduz quanto provoca aversão nas vítimas; é sedutor, irresistível, mas também horrível e marginalizado. Sua posição de desafiar o *status quo* nos alerta para um conflito primitivo e para a fragilidade humana e de suas convenções sociais, pois, ao mesmo tempo em que o homem cria regras, costuma infligi-las.

Referências:

BLACKSTOCK, Paul. **The strategy of subversion**: Manipulating the politics of other nations. Chicago: Quadrangle Books, 1964.

COPJEC, Joan. Vampires, breast-feeding, and anxiety. In: GELDER, Ken (Ed.). **The horror reader**. Nova Iorque. Taylor & Francis e-Library, 2002. p. 52-63.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. A vontade de saber I. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FREUD, Sigmund. O estranho. In:_____. **Obras completas**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976, V. XVIII. p. 275-318.

GAUTIER, Théophile. A morte amorosa. In: BYRON, STOKER E OUTROS. **Contos clássicos de vampiro**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Hedra, 2010. p. 123-161.

GELDER, Ken. Introduction to part 2. In: GELDER, Ken (Ed.). **The horror reader**. Nova Iorque. Taylor & Francis e-Library, 2002. p. 49-51.

HALLAB, Mary Y. Vampires and psychology. Body, soul, and self. In: _____. **Vampire god: The allure of the undead in western culture**. Nova Iorque: State University of New York, 2009. p. 49-65.

HOGLE, Jerrold E. Introduction. In: _____. (Ed.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 1-20.

JONES, Ernest. **Nightmare, witches, and devils**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company Inc., 1931.

KRISTEVA, Júlia. **Powers of horror**. An essay on abjection. Tradução de Leon S. Roudiez. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.

LEE, Hyun-Jung. "One for ever": "The threat of the abject in Le Fanu's "Carmilla". In: KUNGL, Carla T. (Ed.). **Vampires. Myths and Metaphors of Enduring Evil**. Oxford: Interdisciplinary Press, 2003. p. 59-62.

LE FANU, Joseph Sheridan. **Carmilla**. A vampira de Karnstein. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2010.

MCCARTHY, Elizabeth. Death to vampires! The vampire body and the meaning of mutilation. In: KUNGL, Carla T. (Ed.). **Vampires. Myths and Metaphors of Enduring Evil**. Oxford: Interdisciplinary Press, 2003. p. 73-77.

MONTEIRO, Maria Conceição. Fragmented identities in circles of fears and desires. In: _____. **Leituras contemporâneas**. Interseções nas literaturas de língua inglesa. Rio de Janeiro: Caetés, 2009. p. 77-86.