

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Literaturas e Culturas Modernas, Área de Especialização em Estudos Ingleses e Norte-Americanos, realizada sob a orientação científica do Professor João Paulo Ascenso Pereira da Silva

*“As if the night had said to me, ‘You are the night and the night alone understands you and enfolds you in its arms.’ One with the shadows. Without nightmare. An inexplicable peace.”*  
- *Interview with the Vampire*, Anne Rice

*“Thy corse shall from its tomb be rent:  
Then ghastly haunt thy native place,  
And suck the blood of all thy race;  
There from thy daughter, sister, wife,  
At midnight drain the stream of life;”*  
- “The Giaour”, Lord Byron

*“The vampire is as old as the world. Blood tastes of the sea – where we all come from.”*  
- *Vampyres*. Lord Byron to Count Dracula, Christopher Frayling

*“The blood...is the life, Mr. Renfield.”*  
- *Dracula* (Tod Browning, 1931)

*A todos os mestres do terror que nos proporcionam uma viagem inigualável pelas sombras da mente humana.*

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer em primeiro lugar ao Professor João Paulo Ascenso Pereira da Silva, pela incrível dedicação e disponibilidade durante a elaboração desta dissertação. Entre infindáveis trocas de conhecimento e experiência durante longas conversas e a constante disponibilização de bibliografia, esta pesquisa foi progressivamente sendo construída até chegar a vós na presente forma. Não poderei deixar de estender ainda este agradecimento ao corpo docente que me acompanhou ao longo de três anos de Licenciatura e dois anos de Mestrado, ao qual devo não apenas novos conhecimentos mas também um profundo crescimento pessoal.

Agradeço ainda à minha família pelo constante acompanhamento, infinita paciência e pelo imprescindível suporte financeiro. Por fim, resta-me demonstrar a minha gratidão ao meu incansável grupo de amigos, verdadeiras criaturas da noite que me acompanharam nesta longa viagem pelas ruas sombrias de uma Irlanda que desvendámos juntos.

**“Love will have its sacrifices. No sacrifice without blood”: subversão e transgressão  
em “Carmilla” de Joseph Sheridan Le Fanu**

**Jéssica Iolanda Costa Bispo**

**RESUMO**

**PALAVRAS-CHAVE:** Subversão, Vampiro, Era Vitoriana, Sexualidade, *Uncanny*, Transgressão

Envolto em mistério, o vampiro apresenta-se na literatura como uma figura extremamente complexa, munida de uma extraordinária versatilidade que lhe permite veicular os mais diversos simbolismos e estar sujeito às mais variadas interpretações. A presente dissertação tem como objectivo principal analisar a questão da subversão e da transgressão no conto “Carmilla” de Joseph Sheridan Le Fanu, demonstrando assim de que forma a vampira presente na obra ameaça a ordem social vigente e, através do seu modo de actuação, questiona normas e convenções sociais extremamente restritivas. Observando o conto como uma analogia da Era Vitoriana, consideramos que Carmilla se estabelece como um elemento de libertação, quebrando tabus relacionados com a colonização britânica, a condição da mulher e a sexualidade. Assim, para compreender devidamente todos estes aspectos, consideramos necessário explorar o contexto político, social e religioso não apenas representado em “Carmilla” mas vivenciado pelo próprio autor, relacionando assim ambos e tornando esta investigação o mais completa possível. Recorrendo a um vasto *corpus* teórico, a diversas obras de renome que incluímos no subgénero apelidado de *vampire fiction* ou produzidas durante a Era Vitoriana e ainda à trilogia cinematográfica *The Vampire Lovers* (1970), *Lust for a Vampire* (1971) e *Twins of Evil* (1971) da Hammer Film Productions, procuramos em primeiro lugar oferecer ao leitor um panorama diversificado relativamente ao mito do vampiro e à situação da Irlanda no contexto do Império Britânico que se impunha na época com a sua missão civilizadora, para seguidamente analisar os temas que consideramos essenciais no suporte da nossa perspectiva que concebe Carmilla como um agente de subversão e transformação. A abordagem de questões religiosas, identitárias e políticas demonstra em pormenor como Carmilla subverte o Protestantismo e a identidade britânica, efectuando também uma verdadeira *reverse colonization*, revelando assim o seu impacto na sociedade vitoriana em geral. O *uncanny* de Sigmund Freud traz posteriormente à discussão a questão da repressão e permite

compreender ainda melhor a figura da vampira transgressiva, seguindo-se um foco na condição da mulher vitoriana e como Carmilla destabiliza estereótipos sobre o sexo feminino. A relação entre a vampira e a sua vítima Laura recebe especial atenção na nossa análise da representação da sexualidade na obra, em que percebemos a dinâmica destas interações e demonstramos não só como Carmilla afirma a sua homossexualidade e as implicações desta afirmação mas também como desperta em Laura o prazer da dor enquanto se satisfaz ela própria em fantasias de dominação e sadismo. Debatendo estes temas, procuramos ao longo das páginas que se seguem oferecer ao leitor uma oportunidade de observar a complexidade de um conto que é ainda frequentemente relegado para segundo plano no contexto académico mas que apela como poucos à travessia do véu entre o plano terreno e o sobrenatural, a vida e a morte, a luz e a escuridão, e que só os grandes mestres do terror e do gótico conseguem tão sabiamente perfurar.

### **ABSTRACT**

**KEYWORDS:** Subversion, Vampire, Victorian Era, Sexuality, Uncanny, Transgression

Enshrouded in mystery, the vampire presents itself in literature as an extremely complex figure, capable of being extraordinarily versatile, which allows it to convey the most diverse symbolisms and be subjected to various interpretations. The present dissertation aims at analysing the issues of subversion and transgression in the tale “Carmilla” by Joseph Sheridan Le Fanu, showing how the vampire in the story threatens the imposed social order and, through her actions, questions extremely restrictive social standards and conventions. Reading the tale as an analogy of the Victorian Era, I consider that Carmilla establishes herself as an element of liberation, breaking taboos related to British colonization, the condition of women and sexuality. Therefore, to properly understand all these aspects, I find it necessary to explore the political, social and religious context not only presented in “Carmilla” but also experienced by the author himself, relating both and making this research as complete as possible. Using an extensive theoretical *corpus*, several well-known works included in the subgenre known as vampire fiction or written during the Victorian Era and the movie trilogy *The Vampire Lovers* (1970), *Lust for a Vampire* (1971) and *Twins of Evil* (1971) by Hammer Film Productions, I seek firstly to offer the reader a diversified panorama concerning the myth of the vampire and the situation of Ireland during the British Empire which imposed itself at the time with its civilising mission. I will then analyse the issues I consider substantial in supporting my perspective that Carmilla is an agent of subversion and transformation. By approaching religious, identity and political issues, I will be able to show in detail how Carmilla subverts

Protestantism and British identity, truly accomplishing a reverse colonization, thus revealing her impact in the Victorian society in general. Sigmund Freud's uncanny then brings to the discussion the issue of repression and allows us to understand even better the figure of the transgressive vampire, followed by a focus on the condition of the Victorian woman and how Carmilla disrupts stereotypes about womankind. The relationship between the vampire and her victim Laura will receive special attention in my analysis of the representation of sexuality in the tale, in which we will understand the dynamics of these interactions and show not only how Carmilla affirms her homosexuality and the implications of this affirmation, but also how she awakens in Laura the pleasure of pain while delighting herself in fantasies of dominance and sadism. By debating these issues, I intend, on the following pages, to present an opportunity to observe the complexity of a tale which is still frequently neglected in the academia but, like few others, invites the reader to cross the veil between the terrestrial and the supernatural, life and death, light and darkness, which only the great masters of horror and the gothic are able to pierce.

## ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I – Para um enquadramento do mito do vampiro .....	11
1.1. A História e a Mitologia.....	11
1.2. O legado do(s) Romantismo(s).....	18
1.3. O vampiro na literatura gótica da Era Vitoriana.....	23
Capítulo II – “Carmilla” no espaço e no tempo .....	28
2.1. Uma Irlanda negra: panorama social, político e religioso .....	28
2.2. Sheridan Le Fanu: a vida do “Príncipe Invisível” .....	33
2.3. O gótico irlandês.....	39
Capítulo III – “[H]ere we had our tea”: a transgressão política, identitária e religiosa... ..	44
3.1. Um espelho do Além: o Protestantismo, o Catolicismo e a anti-religiosidade .	44
3.2. Cruzamentos culturais e a subversão de identidade(s).....	52
3.3. O retorno do reprimido: a ameaça da <i>reverse colonization</i> .....	57
Capítulo IV – “This I know is paradox”: o <i>uncanny</i> de Sigmund Freud.....	62
4.1. Noite dos mortos-vivos: vampiros, o gótico e o <i>uncanny</i> .....	62
4.2. Adoração e repulsa: a relação paradoxal de Carmilla e Laura.....	68
4.3. O <i>uncanny</i> e a repressão aplicados à sociedade vitoriana .....	74
Capítulo V – “[G]rubs and larvae”: a mulher na Era Vitoriana.....	78
5.1. Anjos e demónios: a condição da mulher vitoriana .....	78
5.2. A subversão de estereótipos e o desafio à ordem .....	84
5.3. A <i>Femme Fatale</i> e a afirmação sexual .....	90
Capítulo VI – “[Y]ou and I are one for ever”: a homossexualidade .....	94
6.1. Um desvio à norma: a homossexualidade na Era Vitoriana .....	94
6.2. Um amor proibido: a relação de Carmilla e Laura .....	99
6.3. O lesbianismo transgressivo de Carmilla.....	104
Capítulo VII – “You shall be mine”: tons de sadomasoquismo na relação de Carmilla e Laura .....	110
7.1. O vampiro e o sadomasoquismo .....	110

7.2. Uma dinâmica peculiar: relações de poder entre Laura e Carmilla.....	116
7.3. Uma herança sombria: o sadomasoquismo e o vampirismo na cultura popular	124
Conclusão .....	129
Obras Citadas.....	138
Anexos.....	i

## Introdução

A presente dissertação terá como objectivo central a análise do conto “Carmilla” do autor irlandês Joseph Sheridan Le Fanu, publicado pela primeira vez em série na revista *The Dark Blue* entre 1871 e 1872 e mais tarde na colecção *In a Glass Darkly* em 1872, um ano antes da morte do autor. “Carmilla” apresenta-se como um texto relativamente desconhecido quando comparado ao seu congénere *Dracula*, escrito em 1897 por Bram Stoker. Partilhando diversas características com este, tal como a atmosfera gótica permeada por castelos delapidados e aldeões supersticiosos, o conto de Le Fanu é uma obra de extrema importância na literatura vitoriana e um marco dentro do subgénero comumente apelidado de *vampire fiction*. De igual modo, diversas adaptações cinematográficas de “Carmilla”, bem como peças de teatro e musicais inspirados na obra, reflectem uma curiosa apropriação e transformação do mito do vampiro ao longo dos tempos, focando diferentes aspectos mediante o público-alvo e a época em que foram realizados<sup>1</sup>. Ao longo desta dissertação, iremos fazer ocasionais referências à trilogia da Hammer Film Productions *The Vampire Lovers* (Roy Ward Baker, 1970), *Lust for a Vampire* (Jimmy Sangster, 1971) e *Twins of Evil* (John Hough, 1971) e a nossa escolha recai nestas adaptações cinematográficas primeiramente devido ao facto de as mesmas terem atingido indubitavelmente o estatuto de filmes de culto e, em segundo lugar, pela importância que a produtora Hammer Films alcançou na segunda metade do século XX como meio de divulgação e promoção do horror e do *gore* nas suas longas metragens (bem como de vulgarização de clássicos da ficção gótica anglo-saxónica), e, em especial, na sua abordagem do mito do vampiro:

Hammer Films, the film studio whose horror movies in the 1960s brought a new dimension to the vampire myth, was founded in 1948 by Will Hammer and Sir John Carreras. Largely based upon public response to its horror movies, Hammer became the most successful British film company in the generation after World War II. Hammer burst upon the scene after the film industry had neglected the horror genre for several decades – partly out of censorship considerations and partly from its own conservative

---

<sup>1</sup> Outras artes escolheram “Carmilla” como fonte de inspiração, tendo ajudado a divulgar o conto mas também transformando-o a vários níveis. Entre as adaptações cinematográficas mais conhecidas encontram-se títulos como *Vampyr* (Carl Dreyer, 1932), *...Et Mourir de Plaisir* (Roger Vadim, 1960), *La Novia Ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972) ou a trilogia *The Vampire Lovers* (Roy Ward Baker, 1970), *Lust for a Vampire* (Jimmy Sangster, 1971) e *Twins of Evil* (John Hough, 1971), bem como peças de teatro como *Carmilla* (1975) de Wilford Leach. Além disto, também na música há uma proeminência deste tema em diversos subgéneros. A título de exemplo, a banda britânica de metal gótico Cradle of Filth lançou no ano de 2017 um álbum intitulado *Cryptoriana – The Seductiveness of Decay*, tendo o vocalista declarado o seguinte: “The album is deeply infused with Victorian gothic horror and thus the title is a reflection of that. ‘Cryptoriana’ implies the Victorian’s infatuation with the supernatural, the grave and the ghoulish. And the subtitle ‘The Seductiveness Of Decay’ further cements this attraction to death and the glittering lengthy process of self-annihilation.” (Filth).

nature. Hammer's openness to the horror film was due in large part to Carrera's understanding of the company's credo: Motion pictures should first and foremost simply entertain and tell a good story.<sup>2</sup> (Melton 320/321)

Esta investigação explorará essencialmente a questão da subversão e transgressão frequentemente associada à figura do vampiro, tomando em consideração o facto de “Carmilla” estabelecer o arquétipo da vampira lésbica na literatura inglesa. Carmilla é uma jovem aparentemente inocente que entra na vida de Laura e do seu pai sem um objectivo concreto a atingir. No entanto, depressa nos apercebemos de que esta jovem possui hábitos que fogem à norma e são claramente distintos da família que a acolheu, iniciando também investidas de cariz homoerótico dirigidas a Laura, provocando nestas alterações de ordem física e psicológica. As suspeitas de que Carmilla não é de facto humana surgem quando o General Spielsdorf, amigo de longa data do pai de Laura, conta a sua história, revelando que Carmilla adoptou o nome Millarca quando o abordou e se aproximou da sua filha causando a sua morte prematura. Assim, através da relação entre Carmilla e as demais personagens, bem como do próprio enquadramento temporal e espacial da história, procurar-se-á entender de que forma a vampira subverte não só estereótipos vitorianos atribuídos à mulher e atitudes puritanas relativamente à homossexualidade feminina e à sexualidade em geral, mas também o papel de colonizador atribuído ao homem branco inglês no contexto do Império Britânico. Perante tal análise, considerou-se o conto de Le Fanu como uma alegoria da Irlanda vitoriana em que o autor viveu, tendo o mesmo experienciado uma peculiar turbulência moral, religiosa, social e política que aliás caracteriza frequentemente a Era Vitoriana e se evidencia com particular relevância na literatura da época.

Desta forma, começaremos por explorar um pouco o mito do vampiro, aludindo à sua evolução ao longo dos tempos e em diversas culturas com o intuito de perceber de que forma se tornou possível, hoje em dia, atribuir certas características a esta figura, sendo a mesma imediatamente reconhecível em praticamente todo o mundo. A acentuada presença deste mito a nível global contribuiu para o inevitável esbatimento de barreiras entre ficção e realidade, de modo que a muitas figuras históricas se acabou por atribuir uma conotação vampiresca, rodeando-as de lendas que subsistem na memória colectiva da população. Da mesma forma, diversas culturas recheiam o seu folclore de criaturas mitológicas com traços vampíricos, sejam demónios sugadores de sangue no topo da cadeia alimentar ou divindades que carecem de culto

---

<sup>2</sup> Podemos ainda referir a aclamação que estes temas provocaram da parte de uma audiência que ansiava pelos mesmos. A exploração destes juntamente com a criação da classificação X e do abrandamento da censura cinematográfica garantiram assim o sucesso da Hammer Films a partir da segunda metade do século XX: “In 1951, a relaxation of British film censorship and the arrival of the new X-certificate rating helped a struggling Hammer reach new audiences. The 1955 release of *The Quatermass Xperiment* took full advantage of the new adult X-certificate with the spelling of its title. The combination of science fiction and horror was a commercial success, breaking box office records.” (Kane 43).

e oferendas<sup>3</sup>. Entre a miríade de seres com estas características, surge a mulher vampiro. A vampira está largamente presente no folclore de diversas civilizações sob várias formas, o que explica as muito distintas representações criadas e divulgadas pelas várias correntes literárias. A este propósito, consideramos relevante mencionar a pesquisa efectuada por Rafael Peres Marques sobre a dificuldade de definir o que é um vampiro devido à sua natureza multifacetada:

Estamos (...) perante uma figura multifacetada. Devido às suas muitas metamorfoses ao longo dos tempos, tanto a nível do folclore como do da arte, o vampiro corresponde nos dias de hoje a um conceito de difícil definição, que resiste a concepções generalizadas, sendo porventura um dos mais versáteis monstros do imaginário popular. (6)

Em particular, focaremos o legado deixado pelos Romantismos alemão e inglês, sendo o último crucial para a posterior representação do vampiro na Era Vitoriana. Autores como Samuel Taylor Coleridge ou John Keats, com os seus poemas “Christabel” e “Lamia” e “La Belle Dame Sans Merci” respectivamente, determinaram a forma como o vampiro foi concebido mais tardiamente, bem como a atmosfera que rodeia estas criaturas e o incontornável ênfase na sexualidade feminina. As semelhanças entre “Christabel” e “Carmilla”, aliás, nunca poderão ser ignoradas<sup>4</sup>. No entanto, também o Romantismo alemão foi uma fonte de inspiração para os autores vitorianos, onde temos “Lenore” de Gottfried August Bürger como a balada vampírica por excelência. Chegamos assim à representação do vampiro na Era Vitoriana, época prolífica em dicotomias e dualidades de diversas ordens, onde o nevoeiro londrino inspira o mistério e o sobrenatural invade a mente dos vitorianos que experienciavam simultaneamente um sentimento de patriotismo e apego pela tradição e uma panóplia de novas invenções e descobertas científicas. Personificando as muitas ansiedades sentidas pelos britânicos, surgem nesta época os vampiros mais icónicos da literatura inglesa: não só a encantadora e perigosa Carmilla de Le Fanu, mas também o bizarro Varney de J. M. Rymer e T. P. Prest e o volátil Dracula de Bram Stoker. Procurar-se-á perceber a diferença entre as suas respectivas abordagens, como simbolizam aspectos distintos e como contribuíram para o processo evolutivo da *vampire fiction* ao longo de toda a Era Vitoriana.

---

<sup>3</sup> A obra *The Vampyre Encyclopedia* (1993) de Matthew Bunson, a título de exemplo, oferece um levantamento que embora não seja exaustivo, dá resposta imediata a uma verificação de figuras mitológicas e históricas representadas como vampiros. De igual forma, *The Vampire Book* (1999) de J. Gordon Melton faz também referência a inúmeras criaturas com o objectivo de tornar os estudos sobre vampiros o mais completos possível.

<sup>4</sup> Arthur H. Nethercot faz uma conhecida referência à semelhança entre o poema e o conto no seu artigo “Coleridge’s ‘Christabel’ and LeFanu’s ‘Carmilla’”, publicado na revista *Modern Philology* em 1949: “(...) the long prose narrative ‘Carmilla’, published with four other stories in *In a Glass Darkly* in 1872 by that once famed master of the Gothic, J. Sheridan LeFanu, contains so many strange parallels to ‘Christabel’ that it seems possible that Le Fanu had either made the same interpretation of Coleridge’s poem as I was to make, and had reflected it, consciously or unconsciously, in his story; or else he had been reading more or less the same sources as Coleridge read, and applied them with often surprisingly similar results.” (32).

Finalizando o enquadramento do mito do vampiro, consideramos necessário efectuar uma breve contextualização de “Carmilla”, sendo o que nos permite de facto analisar este conto à luz da Era Vitoriana. Procuraremos perceber como o contexto influencia a obra e determina o seu simbolismo e aquilo que representa, nomeadamente nos âmbitos social, político e religioso: as consequências das sempre presentes tensões entre Inglaterra e Irlanda, a divisão de classes e o eterno conflito entre a aristocracia e a *working class*, o confronto entre o Protestantismo e o Catolicismo e o interesse por certas correntes filosóficas alternativas. Sheridan Le Fanu, filho de um membro da protestante *Church of England*, provém de uma família de mercadores, tendo no entanto distantes raízes aristocráticas. Atravessou períodos de grande turbulência no seu país natal, tendo experienciado os efeitos da Grande Fome de 1845-1849, a Guerra da Crimeia, várias mudanças legislativas de grande importância (nomeadamente as *Reform Bills*), movimentos como o *Anti-Corn Law League*, o movimento cartista e a Revolução Industrial em si mesma com todas as alterações que provocou. Dado este caótico panorama, não será despropositado explorar alguns aspectos da vida do autor que criou a mais icónica vampira lésbica da literatura inglesa. Desta forma, perceberemos como certos acontecimentos da sua vida determinaram as mensagens contidas em “Carmilla”, tendo também naturalmente influenciado outras obras de sua autoria<sup>5</sup>. Sobre esta temática, será relevante referir a obra *Sheridan Le Fanu and Victorian Ireland: A Life of the Hymn-writer 1818-1895*, escrita em 1980 por W. J. McCormack, sendo esta uma das mais conceituadas biografias sobre Le Fanu, articulando de uma forma brilhante dados pessoais do autor em conjunto com a época e sociedade em que o mesmo viveu.

Similarmente, analisaremos de que forma Le Fanu se enquadra no chamado gótico irlandês, sendo geralmente considerado um dos fundadores deste género juntamente com Charles Maturin. “Carmilla” servirá assim de inspiração para autores mais tardios como Oscar Wilde, Robert Louis Stevenson e Bram Stoker ou contemporâneos como Anne Rice<sup>6</sup>.

Seguem-se assim os capítulos dedicados ao tema fulcral proposto por esta dissertação. A primeira secção do primeiro capítulo aqui contemplado encarregar-se-á de mostrar de que forma Carmilla é um elemento subversivo se considerarmos a vampira como católica e Laura e o seu pai como protestantes. Tendo presente o panorama da época, é perfeitamente possível que Carmilla seja concebida simbolicamente como uma católica e a Estíria como uma região

---

<sup>5</sup> A título de exemplo, podemos referir “Green Tea”, conto também incluído em *In a Glass Darkly*, que coloca em evidência dúvidas de cariz religioso, identitário, político e económico: “(...) the narrative brings Swedenborgianism ideas together with Rosicrucianism and mixes in Victorian Britain’s ever-expanding geopolitical hegemony.” (Crawford 316). Além disto, um dos principais temas presentes em “Green Tea” é também a oposição e complemento entre religião e ciência que, tal como foi previamente mencionado, caracteriza a Era Vitoriana: temos um médico que tenta dar o seu parecer sobre uma ocorrência claramente sobrenatural.

<sup>6</sup> Bem como outras autoras que não partilham raízes irlandesas, tais como, a título de exemplo, P. C. Cast, Stephenie Meyer ou Richelle Mead.

associada a esta religião, o que explicaria a visão etnocêntrica de Laura quando esta refere com desprezo:

Eight or nine hundred a year does wonders. Scantly enough would it answer among wealthy people at home. My father is English, and I bear an English name, although I never saw England. But here, in this lonely and primitive place, where everything is so marvellously cheap, I really don't see how ever so much money would at all materially add to our comforts, or even luxuries. (Le Fanu 208)

Perante o protestante Império Britânico, este local seria uma região inferior equiparada às regiões da Europa Central (e de Leste) onde abundam as mais variadas superstições. Isto explicará ainda o facto de a ameaça presente em “Carmilla” ser proveniente desta região e não de um local próximo da metrópole do Império<sup>7</sup>. Através desta analogia, veremos como Le Fanu irá denunciar a submissão da população católica, sendo ele um protestante e transmitindo um apelo à tolerância religiosa. No entanto, decidimos ainda colocar a nossa atenção em duas outras perspectivas, sendo que uma concebe Carmilla como um elemento anti-religioso num conto profundamente recheado de alusões ao Protestantismo e ao Catolicismo, algo que justificaria assim alguns comportamentos seus, e outra que considera a vampira uma representação da superstição e paganismo associados às regiões do Centro e Leste.

A par da subversão religiosa, Carmilla é igualmente capaz de subverter a própria identidade das personagens de forma a inverter hierarquias, posições de poder e estatutos sociais. Iremos analisar as personagens do conto com o objectivo de entender as suas identidades e principalmente como Laura se apresenta como um elemento de *blending*, correspondendo a um esbatimento entre fronteiras identitárias. Como seria esperado, é Carmilla que uma vez mais aproveita este factor para submeter Laura a um verdadeiro cruzamento cultural cujo fim será sempre atacar as estruturas sociais da Era Vitoriana. É interessante perceber que questões de identidade, tão frequentemente associadas ao pós-modernismo, estão já presentes na literatura gótica desta época, apesar de serem abordadas de um prisma bastante diferente.

---

<sup>7</sup> Referimo-nos aqui, naturalmente, ao Império Britânico. Valerá a pena esclarecer que este era uma potência que rivalizava com o Império Austríaco, nomeadamente do ponto de vista religioso. É fundamental entender, todavia, que a Áustria, onde se situa a Estíria, não era na realidade uma nação situada fora das fronteiras da chamada civilização ocidental, constituindo urbes como Viena, Praga ou Budapeste alguns dos centros mais brilhantes da vida cultural do Ocidente. Assim, estabelecemos uma distinção entre o significado simbólico e alegórico da Estíria no contexto da *novella* gótica, algo específico da narrativa de Le Fanu, do seu imaginário e da sua cartografia imaginária e exótica, e a sua efectiva localização geográfica. Podemos considerar assim que a perspectiva de Le Fanu em “Carmilla” reflecte uma postura preconceituosa, etnocêntrica e anglocêntrica, constituída por diversas generalizações, simplificações e estereótipos de há muito enraizados no imaginário colectivo do homem ocidental, para o qual a Europa Central, de Leste ou Balcânica formavam um mero *continuum* cultural.

Na verdade, o que Carmilla efectua a nível social, religioso e político é o que poderemos apelidar de *reverse colonization*, termo muito divulgado pelo ensaio “The Occidental Tourist: ‘Dracula’ and the Anxiety of Reverse Colonization” de Stephen D. Arata, publicado na revista *Victorian Studies* em 1990. Colocando-se discretamente no papel de colonizadora e consequentemente relegando para o papel de colonizados Laura e o seu pai, Carmilla consegue subverter não só o papel atribuído à mulher no contexto do Império (sendo responsável pela transformação física mas principalmente psicológica de Laura) mas também a personalidade atribuída ao homem branco britânico (desafiando o pai de Laura e persistindo por entre sombras mesmo após a sua aparente destruição)<sup>8</sup>. Desta forma, poderemos conceber “Carmilla” como mais um dos romances vitorianos que explora esta questão, a par de obras tão importantes como *She* (1886) de H. Rider Haggard, *Heart of Darkness* (1899) de Joseph Conrad ou o já muito referido *Dracula* de Bram Stoker.

Considerando esta *reverse colonization* como um retorno do reprimido, sendo Carmilla uma representação de tudo o que seria oprimido na Era Vitoriana pelo conjunto de valores que a define e pelos acontecimentos que a marcaram, fazemos assim a ligação com o próximo tema abordado: o *uncanny* de Sigmund Freud. Este termo, primeiramente abordado por Freud de uma forma extensiva, conferiu o título ao seu muito conhecido ensaio “The Uncanny” publicado em 1919. Começaremos por explicar de que forma este conceito é relevante no contexto da literatura gótica e em especial a sua relação com a figura do vampiro, sendo também um *motif* muito frequente em diversas adaptações cinematográficas, usado com o intuito de provocar uma sensação de terror e desconcerto no público. Exploraremos em particular a relação entre Laura e Carmilla, pois é nesta que se evidenciam mais sensações de *uncanniness*, sendo que Laura refere mais do que uma vez o seu sentimento de adoração e repulsa perante a vampira. Além disto, vemos que há no conto diversas instâncias em que o *uncanny* se manifesta, tal como o momento em que Laura observa um quadro muito antigo retratando uma personagem feminina com uma semelhança incrível com Carmilla ou a própria descrição da destruição da vampira. Cremos que estes momentos são também dignos de análise e alguma reflexão, pois contribuem em larga medida para a sensação desconcertante que é transmitida durante a interacção entre as duas jovens. Finalmente, sendo o *uncanny* um fenómeno que segundo Freud tem origem em algo que é familiar à mente mas se torna alienado porque é reprimido, iremos perceber como o fenómeno da repressão, tão presente nas teorias freudianas, se aplica à sociedade vitoriana e aos seus valores e cultura. Desta forma, estabelecemos também a relação com o próximo capítulo, que abordará a condição da mulher na Era Vitoriana.

---

<sup>8</sup> Andrew Smith em *Gothic Literature* (2013) debate o assunto, considerando teorias da degeneração vitorianas, abordando a temática da *reverse colonization* como uma vitória de uma personagem degenerada (Carmilla) sobre as que representam a identidade britânica (Laura e o seu pai) (98-101).

Neste capítulo dedicado às mulheres vitorianas, atentaremos em primeiro lugar na distinção entre géneros na sociedade da época, sendo que a população feminina não possuía os mesmos direitos, deveres e estatuto que a população masculina. Iremos explorar as diferenças relativamente à legislação, aos *role models* atribuídos a cada género e ao papel que ambos deveriam desempenhar em público e no lar, sempre considerando a sua constante evolução. Desprovida de qualquer individualismo, a mulher deveria ser passiva, sofredora, devota e púdica, sendo frequentemente considerado que não sentia de facto qualquer prazer sexual. É assim caracterizado o primeiro estereótipo que iremos analisar, o de *Angel in the House*, termo utilizado para designar o ideal feminino vitoriano. No entanto, as sombras vitorianas depressa se encarregaram de lhe criar um oposto, que se traduz no estereótipo da *New Woman*. As *New Women* personificavam o desejo de emancipação das mulheres e eram elas mesmas mais descontraídas relativamente a assuntos de cariz sexual, exploravam alternativas ao casamento (atraindo o julgamento da sociedade patriarcal imposta) e procuravam denunciar injustiças sociais, desprezando a passividade.

A *New Woman* era já em si mesma uma figura subversiva, denunciando a opressão vivida pela população feminina e desafiando desta forma os valores vitorianos. Tendo presentes estas considerações, iremos ver se é Carmilla capaz de desafiar a ordem social estabelecida e subverter estes estereótipos e se o for, de que forma o faz. Será a vampira uma *Angel in the House* que nunca se consegue realmente emancipar? Ou corresponderá, por outro lado, a uma *New Woman* que procura denunciar a situação da mulher vitoriana e tenta romper com a moralidade puritana? Nesta análise, teremos em atenção a forma como Carmilla se apresenta perante as restantes personagens e a relação que mantém com estas, bem como os seus peculiares hábitos quotidianos e mesmo a sua aparência física e capacidade de transmutação. Assim, conseguiremos perceber de que forma as personagens masculinas vêm ou não a sua autoridade questionada e que mudanças Carmilla provoca em Laura para a mesma as conseguir reconhecer (Le Fanu 240).

Tendo como base as respostas às perguntas supramencionadas, exploraremos ainda o arquétipo feminino da *Femme Fatale*, procurando perceber como Carmilla se enquadra no mesmo. O icónico cruzar de pernas de Sharon Stone em *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992), a sedução desenfreada de Poison Ivy representada por Uma Thurman em *Batman & Robin* (Joel Schumacher, 1997) ou a perigosa sexualidade de Madonna como Rebecca Carlson em *Body of Evidence* (Uli Edel, 1993) são conhecidos exemplos de *Femmes Fatales* que fizeram uso deste arquétipo no cinema com o intuito de afirmar a sua sexualidade e utilizá-la como uma poderosa

arma que actua em seu proveito<sup>9</sup>. Além da análise de Carmilla, consolidaremos também a ideia de que a própria figura da vampira, independentemente da personagem que a representa, carrega sempre em si uma conotação sexual, usando frequentemente a mesma para atingir os seus objectivos.

Seguidamente, debruçar-nos-emos sobre a homossexualidade, sendo esta uma das principais temáticas do conto de Le Fanu. Tentaremos perceber numa primeira instância as atitudes predominantes na Era Vitoriana em relação à mesma e como era concebida e aceite ou rejeitada pela sociedade. No entanto, atentaremos em especial na forma como os valores vitorianos estabeleciam uma distinção entre homossexualidade masculina e feminina, sendo que a sodomia era claramente condenada segundo a moral puritana mas o lesbianismo corresponderia a um certo território desconhecido. Por um lado, poderia ser equiparado à homossexualidade masculina, sendo condenado da mesma forma. Por outro, tomando em consideração a ideia em voga na época de que a mulher não sentiria qualquer prazer sexual, a homossexualidade feminina poderia ser vista como inexistente.

Após a devida contextualização, iremos explorar em concreto o que poderá ter motivado Sheridan Le Fanu a retratar uma relação homossexual no seu conto, analisando também a relação de Laura e Carmilla em pormenor de forma a perceber como poderá esta ser considerada uma relação lésbica. Não podemos esquecer que o conto contém várias insinuações que nos remetem para a relação amorosa entre ambas as jovens mas quaisquer descrições explícitas estão ausentes. Já nas adaptações cinematográficas temos igualmente diversas técnicas que permitem acentuar o erotismo e a tensão sexual entre Laura e Carmilla, enfatizando geralmente a inocência e pureza da primeira e a sexualidade agressiva e dominante da segunda. Aquando desta análise, nunca poderemos esquecer o ano de realização das adaptações, que define até que ponto as cenas poderiam ou não ser explícitas.

Seguindo a linha interpretativa que confirma a relação entre Laura e Carmilla, veremos como a conquista amorosa da vampira é extremamente transgressiva não apenas por desafiar os padrões sociais da época e subverter aquilo que é socialmente aceitável segundo a moral vitoriana, mas também porque provoca um *sexual awakening* em Laura que a torna igualmente transgressiva e potencialmente perigosa. Caracterizaremos particularmente a sexualidade de Carmilla, fazendo referência a proeminentes autores como Michel Foucault e a temas como o primitivismo associado à figura do vampiro, a bestialidade ou o arquétipo da Mulher Selvagem.

---

<sup>9</sup> O arquétipo da *Femme Fatale* percorre toda a história do cinema desde os filmes mudos, mas que atinge o seu auge entre os anos 30 e 50 com as célebres *Vamps* (destacamos nomes como Myrna Loy, Jean Harlow, Bette Davis, Rita Hayworth, Ava Gardner, Lauren Bacall, Lana Turner ou Kim Novak), muito associadas ao *film noir*, algumas das quais vindas da Europa para Hollywood e associando um intenso erotismo ao carácter exótico do seu sotaque germânico ou eslavo (vejam-se os exemplos de Greta Garbo, Pola Negri, Marlene Dietrich ou Ingrid Bergman).

Procuraremos assim perceber de que forma as tendências sexuais da vampira são utilizadas como uma arma de subversão, o que explica a necessidade que figuras socialmente poderosas ou autoritárias têm de destruí-la.

Sendo a sexualidade um tema tão proeminente no conto e nas referidas adaptações ao cinema, o último capítulo desta dissertação irá focar a dinâmica da interação entre Laura e Carmilla, defendendo a ideia de que a relação entre ambas é claramente de uma natureza sadomasoquista. Para tal, começaremos por relacionar o sadomasoquismo com o vampirismo, concebendo sempre o vampiro como um ser inerentemente sexual. Tendo presente esta noção, podemos partir da definição mais básica de sadomasoquismo e definir o mesmo como uma dinâmica em que existe uma faceta sádica, *i.e.* que obtém prazer inflingindo dor, e uma parte masoquista, que obtém o mesmo através da dor em si. Colocando estas tendências num espectro mais abrangente, podemos atribuir ao sadista um papel dominante e ao masoquista um papel submisso, algo que, no seio da sexologia, consideramos ser uma tendência e não uma característica inata. Ora, sabemos que a figura do vampiro é geralmente apresentada com traços dominantes e sádicos<sup>10</sup>. As vítimas sofrem, por sua vez, uma sedução por parte do vampiro e embora acabem por reconhecer o perigo, consideramos que está sempre presente um certo prazer obtido a partir da mordedura ou das tentativas de aliciamento da criatura. Um claro exemplo disto é a forma como Laura descreve ao seu médico a sensação orgástica causada pela mordedura de Carmilla, situada no pescoço:

‘And – recollect as well as you can – the same point was a kind of centre of that thrill which you described just now, like the current of a cold stream running against you?’

‘It may have been; I think it was.’ (Le Fanu 247).

Considerando a relação entre um vampiro e a sua vítima como uma constante luta pelo poder, passaremos a analisar a relação de Laura e Carmilla com o intuito de perceber que forças colidem entre estas duas personagens. Propomos analisar as mesmas para responder a perguntas

---

<sup>10</sup> As vampiras que habitam o castelo da obra de Stoker suscitam em Jonathan uma certa repulsa e medo, mas este deseja-as ardentemente (Stoker, *Dracula*, 44). De igual forma, o carismático Lord Ruthven de Polidori utiliza o seu olhar penetrante e capacidade de influência para exercer o seu domínio sobre ambos os sexos. Coleridge escreve: “O Geraldine! since arms of thine/Have been the lovely lady's prison.” (Coleridge), fazendo uma clara referência à personalidade dominante de Geraldine e à submissão de Christabel. A sedutora Matilda de Matthew Gregory Lewis apresenta-se em *The Monk* (1796) como uma figura extremamente subversiva, na medida em que consegue colocar um homem, membro da Igreja Católica, numa posição submissa, enfraquecendo a sua autoridade e questionando as suas crenças. Já no cinema, podemos referir o icónico Dracula de Bela Lugosi que aparece em cena pela primeira vez com uma atitude dominante e imponente, causando de imediato uma resposta apreensiva por parte de Renfield. Também Lestat de Lioncourt, representado por Tom Cruise em *Interview with the Vampire* (1994), exerce um claro domínio sob os vampiros que transformou, ansiando por um poder que nunca consegue obter. Finalmente, ainda nos é permitido referir Deacon Frost, personagem criada no âmbito da Marvel Comics e adaptada ao cinema no ano de 1998 através do filme *Blade*.

como: será Carmilla uma força constantemente dominante e Laura conseqüentemente submissa? E quão subversivas são as raparigas se considerarmos que Laura não combate o domínio que Carmilla exerce sobre ela e admite que o mesmo lhe proporciona momentos de prazer? Estas e outras questões serão analisadas e iremos recorrer principalmente às teorias sobre sexualidade e poder desenvolvidas por Richard von Krafft-Ebing e expressas na sua obra *Psychopathia Sexualis*, publicada em 1886 e sendo portanto um reflexo do pensamento da época.

Terminaremos esta dissertação explorando a herança deixada pela literatura gótica da Era Vitoriana, em especial a *vampire fiction*, bem como pelo sadomasoquismo em si como fetiche sexual e como elemento extremamente próximo da figura do vampiro. Este último tornou-se facilmente reconhecível e omnipresente na cultura popular, surgindo muitas vezes de uma forma bastante distinta das concepções mitológicas que analisaremos no início desta investigação. Como ser mutável, adaptou-se ao avanço dos tempos e serviu diferentes propósitos em variadas épocas. Hoje em dia, além de estar muito presente no cinema através não só de *remakes* e adaptações cinematográficas de obras literárias mas também em filmes originais, o vampiro é uma presença quase obrigatória em certas subculturas e modos de vida alternativos. Na subcultura gótica surge não só como uma inspiração estética mas suscita igualmente interesse pela sua identificação com a morte, a noite, a subversão do sistema social em vigor ou as diversas transgressões que personifica. Relativamente a este último ponto, analisaremos a sua proeminência na sexualidade alternativa, onde se apresenta frequentemente ligado ao sadomasoquismo e à exploração de diversos fetiches como *role play*, *blood play* ou BDSM. A aproximação é no entanto mais notável ainda quando consideramos a parafilia comumente designada como *Renfield's syndrome*, em que um indivíduo obtém prazer sugando o sangue do seu parceiro sexual.

Seguindo assim esta lógica do geral para o particular, começando por analisar “Carmilla” tendo em conta um espectro abrangente que inclui questões sociais, políticas e religiosas para depois nos debruçarmos sobre a sexualidade e relações íntimas, esperamos explorar e debater devidamente as subversões e transgressões patentes no conto de Le Fanu e principalmente associadas à figura da vampira que ganha vida através da personagem Carmilla. Desta forma, procuramos contribuir para academizar a figura do vampiro e estudar a importância que o mesmo tem nas artes e na sociedade como veículo e personificação de certos valores, ansiedades, receios e ambições humanas.

## Capítulo I – Para um enquadramento do mito do vampiro

### 1.1. A História e a Mitologia

O mito do vampiro está em constante mutação e encontra-se representado um pouco por todo o mundo através de diversas entidades mitológicas com as mais distintas características. A par destas figuras que enriquecem qualquer mitologia, surgem personalidades históricas a quem foi conferida uma dimensão mitológica devido a acontecimentos que as rodearam ou a lendas que se atribuíram aos seus feitos. Apesar de terem em comum uma propensão vampiresca que se pode traduzir pela necessidade de sugarem sangue das suas vítimas ou, como veremos, outros fluidos vitais ou místicos, estas figuras apresentam-se de uma forma muito distinta que se explica pelo contexto em que surgem e se desenvolvem. Entre a miríade de vampiros existentes, podendo ser representados como um indivíduo do sexo masculino ou uma criatura amorfa, surge a mulher vampira, mais poderosa que qualquer mortal mas dependente daquilo que este lhe oferece. Analisaremos de seguida algumas figuras históricas femininas que se encontram até aos dias de hoje associadas a lendas com um pendor vampiresco ou mesmo sádico, para posteriormente explorar variadas mitologias com o intuito de demonstrar a diversidade de vampiras existente em várias culturas e as distintas formas de caracterização.

Começamos por aquela que é talvez a mais conhecida personalidade feminina cuja lenda se relaciona profundamente com o mito do vampiro: Elizabeth Báthory<sup>11</sup>. Esta condessa, nascida no ano de 1560, é certamente uma das mais conhecidas *serial killers* a nível mundial. O número exacto de vítimas permanece no entanto desconhecido, sendo geralmente atribuído o intervalo 610-650 quando as mesmas são contabilizadas (Bunson 17). Estes factos históricos são relevantes para perceber como nasceu a lenda que rodeou Elizabeth Báthory, sendo esta a verdadeira herança transportada para a literatura:

The Countess's alleged cruelty and perversity have often served as inspiration to authors of vampire fiction. However, it should be noted that factors such as the time and setting in which Countess Bathory lived make it extremely difficult to separate the life of the infamous lady from the legend which has risen around her. (Graham 4)

O mito propaga então a ideia de que a condessa se banhava no sangue das vítimas numa tentativa de conservar a sua juventude e beleza. Além disto, mostraria também interesse pelo oculto e possuiria um notável instinto sádico que se evidenciava nas orgias em que participava e na forma como tratava as suas servas. É interessante verificar o simbolismo do sangue nesta lenda, pois é um claro exemplo de como este fluido se apresenta como o elixir da vida com

---

<sup>11</sup> Utilizaremos nesta dissertação a variante ocidental do seu nome. No entanto, o original em húngaro é Ecsedi Báthory Erzsébet.

propriedades curativas, beneficiando quem o consumisse<sup>12</sup>. Este mito, apesar de ter sido apropriado pela cultura popular inúmeras vezes de forma a que vulgarmente se enfatiza apenas a condição vampírica da condessa, é sintomático das ansiedades masculinas relativamente ao *empowerment* feminino, um receio que é abordado por Tony Thorne nos seguintes termos:

Two potent themes are united in Elisabeth's legend: pity for the vulnerability of innocent women, and men's abiding fear of the dominance and insatiability, the uncontrollable, limitless and arcane power that women could unleash; *femmes* literally *fatales* are repositories of irrational and ungovernable forces. (226)

Lucrezia Borgia é outra figura que condensa este receio masculino perante o poder feminino, que por sua vez traduz um desejo de emancipação da mulher e, neste caso em particular, uma sexualidade desprovida de limitações. Nascida em 1480 em Subiaco, Lucrezia nasceu no seio de uma das mais infames famílias italianas. Apesar de ser atestado que a mesma era frequentemente usada como instrumento político pelos seus diferentes maridos durante os vários casamentos, a lenda em torno desta personalidade surge relacionada com a sua suposta luxúria desenfreada e mesmo assassinatos. O pendor vampiresco neste contexto apresenta-se assim pela reputação de Lucrezia como uma *man-eater*, uma predadora de homens, algo que é intensificado pela intriga e violência que assolou os seus primeiros dois casamentos (Orta).

Finalmente, podemos referir Mary Tudor, rainha de Inglaterra e Irlanda desde 1553 até ao seu falecimento em 1558, tendo sido apelidada de Bloody Mary devido à intensa perseguição e execução dos seus opositores protestantes, o que marcou indiscutivelmente o seu curto reinado. Além da clara relação com sangue presente no nome pelo qual ficou conhecida, Mary Tudor experienciou duas gravidezes psicológicas (“Mary I - Bloody Mary (British Monarchy Documentary) | Timeline”, 35:17-38:39), não tendo conseguido de facto deixar um herdeiro. Esta incapacidade de engravidar deu origem a uma lenda na qual o fantasma da monarca regressaria ao mundo dos vivos para roubar as crianças de mulheres alheias, o que se assemelha de certa forma ao comportamento de algumas vampiras de diversas mitologias que iremos analisar de seguida.

Sendo que a presente dissertação tem como tema central a análise de um conto de origem irlandesa, poderemos começar por referir uma figura presente na mitologia celta e no folclore irlandês, de nome *leanan sídhe*<sup>13</sup>. A *leanan sídhe* seria uma fada que surgiria perante a

---

<sup>12</sup> Por outro lado, podemos também referir outras linhas interpretativas que abordam o simbolismo do sangue como estando intimamente associado ao medo, em especial a ansiedades masculinas relativas à menstruação, ao aspecto mais visceral da sexualidade ou ao receio da castração (Thorne 228).

<sup>13</sup> Utilizaremos o termo *leanan sídhe*, de origem irlandesa, durante a presente dissertação. No entanto, é possível encontrar os termos *leannan síth*, *lhiannan shee* ou *leanhaun shee* para designar esta criatura mitológica.

sua vítima, geralmente um artista e mais raramente um homem de grande beleza, como uma mulher extremamente bela e sedutora. Servindo como uma musa e oferecendo inspiração à sua vítima, depressa se tornava sua amante e o levaria deste mundo até à *Fairyland*, onde se alimentaria da sua força vital. O artista tornar-se-ia completamente vulnerável perante as investidas da *leanan sídhe*, pois não conseguia deixar o seu lado uma vez que mesmo a mais bela mulher mortal seria pouco atractiva em comparação com a vampira (Monaghan 174). O facto de muitos poetas sucumbirem a um estado de loucura ou falecerem precocemente era muitas vezes atribuído às acções da *leanan sídhe*. O poeta W. B. Yeats, tendo elaborado um compêndio de lendas presentes no folclore irlandês intitulado *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (1888), descreve esta criatura mitológica da seguinte forma:

The Leanhaun Shee (fairy mistress), seeks the love of mortals. If they refuse, she must be their slave; if they consent, they are hers, and can only escape by finding another to take their place. The fairy lives on their life, and they waste away. Death is no escape from her. She is the Gaelic muse, for she gives inspiration to those she persecutes. The Gaelic poets die young, for she is restless, and will not let them remain long on earth—this malignant phantom. (81)

É interessante verificar que Yeats denota algo que não está presente na caracterização desta criatura em muitos relatos do mito: a vítima da *leanan sídhe* não é completamente vulnerável e caso recuse as investidas da vampira, esta tornar-se-á sua escrava. Esta versão pode facilmente ser uma referência ao receio que as vampiras, como mulheres sexualmente poderosas e emancipadas, inspiravam na sociedade patriarcal imposta, tal como iremos verificar em “Carmilla”.

Afastando-nos da mitologia celta, podemos recorrer à mitologia hebraica para explorar Lilith, a temida vampira predadora de crianças que era também rainha das *succubi*<sup>14</sup> e nalguns relatos, curiosamente, a primeira mulher a desafiar Deus e a submissão que este lhe exigia. Esta vampira surge geralmente associada à noite e à escuridão (“The Queen of the Night, portrayed in Hebrew legend as the first woman, created to be the wife of Adam, but with such an evil spirit that she departed Adam’s side to dwell with the forces of darkness.” (Bunson 157)), o que

---

<sup>14</sup> As *succubi* são vulgarmente descritas como demónios femininos que visitam indivíduos do sexo masculino enquanto estes dormem com o intuito de lhes sugar sangue e retirar sémen. Levariam assim os seus amantes à exaustão: “The *succubus*, like the *incubus*, has definite vampiric characteristics, including its nighttime activities that render a victim totally exhausted and weakened by incessant carnal performances.” (Bunson 248). A conhecida obra medieval *Malleus Maleficarum*, publicada em 1487 e em cumprimento da bula papal emitida por Inocêncio VIII, que condena explicitamente a bruxaria e a feitiçaria, faz diversas referências às *succubi* e aos *incubi*, relacionando as primeiras com a perda da virtude do homem e consequente inclinação para cometer heresia: “The reason why demons make themselves into incubi or succubi is not for the sake of pleasure (...) but the strongest reason is that through the fault of debauchery they may harm the nature of both aspects of man (the body and the soul), so that humans will in this way become more inclined to all faults.” (McKay 127).

também explica as mais recentes apropriações do mito do vampiro pela subcultura gótica que exploraremos adiante. Diferentes versões do mito de Lilith são conhecidas: por um lado, como já foi referido, esta figura feminina é representada como a primeira mulher de Adão que renegou a Deus e procurou afastar-se do estado de submissão que mais tarde foi atribuído a Eva; por outro lado, Lilith é apresentada como sendo intrinsecamente malévola, revoltando-se contra Deus na sua demanda por se juntar às forças da escuridão onde se reuniria com os restantes demónios ou mesmo Lúcifer. A sua predilecção por sugar o sangue de crianças advém de mais uma variação da sua história, que relata a sua incapacidade de conceber filhos saudáveis, belos e virtuosos. O seu ódio por crianças é abordado por Macarena Vicencio da seguinte forma:

Lilith did not stay by the side of Adam as his mate for an extended period of time due to an important quarrel with him. Adam tried to force Lilith to obey him and Lilith finally left him (p. 65). Consequently, “Adam complained to God: ‘I have been deserted by my helpmeet.’ God at one sent the angels Senoy, Sansenoy, and Semangelof to fetch Lilith back” (section d, p. 65), but Lilith refused to come back with Adam and “God punished Lilith by making one hundred of her demon children perish daily” (p. 66). (27/28)

Na génese do mito de Lilith podemos ainda referir um mais antigo demónio feminino babilónico designado como Lilitu (note-se a semelhança gráfica e fonética), que estaria igualmente relacionado com a noite. As tradições babilónicas, aliás, fazem frequentemente referência à figura do vampiro, relatando a existência de um espírito que abandonaria a sua campa e procuraria alimentar-se da energia dos vivos (*Ibidem*). A relação entre o vampiro e o sangue começa também aqui a ser desenvolvida, pois se considerarmos o sangue como o elixir da vida<sup>15</sup>, o facto de uma criatura sobrenatural se alimentar de um mortal resulta num autêntico cruzamento de dois mundos opostos. Sendo o vampiro naturalmente mais poderoso, possuindo geralmente poderes sobrehumanos, começamos a perceber que as relações de poder estão desde sempre presentes nos mitos que circundam esta criatura: “The rapture of taking blood is eroticizing power because in this moment of transit from human to vampire the blood is transformed from the fluid basis of life to a form of inhuman energy.” (Nordberg 119). Esta interessante citação aborda também a intrínseca relação do vampiro com a sexualidade, que além de ser uma das premissas principais da presente dissertação e a base da nossa investigação, toma já forma através de divindades como Ishtar.

---

<sup>15</sup> A identificação do sangue com a vida esteve desde sempre presente em todas as culturas sob diversas formas e adquirindo vários simbolismos, contribuindo consequentemente para a criação de variados mitos: “Since ancient times, humans have seen the connection between blood and life. Women made the connection between birth and their menstrual flow. Hunters observed the relationship between the spilling of blood and the subsequent loss of consciousness, the ceasing of breath, and eventual death of the animals they sought. (...) Blood was identified with life, and thinkers through the ages produced speculations about that connection.” (Melton 53).

Ishtar é uma deusa acadiana e suméria<sup>16</sup> associada à fertilidade, ao sexo e à guerra, sendo a principal divindade feminina destes panteões. Apesar de ser considerada nalguns relatos como uma deusa-mãe, consideramos que a faceta sexual de Ishtar contraria esta concepção, tal como nos é relatado por Eiko Matsushima:

First, she is the goddess of sexual love and behavior, connected with extramarital sex; we often call this “prostitution.” She participated in the so called “Sacred Marriage” until the beginning of the second millennium, but the ritual in which she was the protagonist does not reflect the morals guiding human marriages. (...) she was not at all a goddess of marriage, nor was she a mother goddess. (3)

A sua conexão com o vampirismo advém de uma suposta viagem que a deusa fez até ao submundo com o intuito de resgatar o seu filho e amante Tummuz, tendo chamado a si os mortos e orientando os mesmos para devorar os vivos.

Afastamo-nos agora em direcção às mitologias asiáticas mais longínquas, mostrando como também estas contêm em si figuras mitológicas associadas ao vampiro. Começamos com a *langsuyar*, termo que designa a mais proeminente vampira malaia<sup>17</sup>, descrita como uma mulher bela que, tendo sofrido com a morte do seu filho ainda no ventre, se transformou num demónio nocturno que atacava e sugava o sangue de crianças. Era crença popular que uma mulher que percesse durante o parto poderia tornar-se uma *langsuyar* e certos procedimentos deveriam ser realizados para impedir que tal acontecesse: “To prevent such occurrence, the body would be treated with a needle in the palm of the hand, eggs under the arms, and glass beads in the mouth.” (Melton 407). Uma particularidade desta vampira é a ausência dos típicos caninos afiados. A *langsuyar* suga o sangue não pela sua boca mas sim através um orifício no pescoço que permanece coberto pelos seus longos cabelos negros, tendo ainda unhas incrivelmente longas e usando frequentemente um manto de cor verde (Bane 91).

Seguimos para a mitologia japonesa, onde podemos encontrar uma criatura designada como *nukekubi*, sendo caracterizada como uma cabeça que se separa do seu corpo hospedeiro durante a noite para procurar a presa, que acaba por ficar hipnotizada e cede à aproximação e mordedura da vampira. Durante o dia, a *nukekubi* consegue infiltrar-se na sociedade, assemelhando-se a qualquer comum mortal, possuindo apenas um traço distintivo: “The tell-tale signs that they are not at all normal, in fact, are the lines of red marks surrounding their necks, which they attempt to disguise by wearing scarves, thick necklaces and other devices.” (Hellman e Hall 130).

---

<sup>16</sup> O nome Ishtar corresponde à versão acadiana do nome Inanna, sendo este último de origem suméria.

<sup>17</sup> Tal como outras criaturas mitológicas previamente mencionadas, existem vários termos para identificar esta vampira. Usaremos o nome *langsuyar* em detrimento de outros igualmente possíveis, tais como *langsuior* ou *langsuir*.

Regressamos agora ao Ocidente, onde a mitologia grega nos apresenta Hecate, a deusa de três faces padroeira da feitiçaria e da magia que condensaria em si um extraordinário e versátil poder:

A mysterious deity, depicted as a triple goddess with three bodies and three heads, she was honored in Heaven, on Earth, and in the Underworld and was held in esteem and awe by all the Olympian deities, including Zeus. Her triple aspect led to her being seen as a deity ruling over Heaven as Semele, over Earth as Artemis, and in Hades as the companion of Persephone. (Dixon-Kennedy 146)

Além da ligação com o submundo, o mito de Hecate cruza-se com o mito do vampiro especialmente se tivermos em atenção as *empusae*, servas da deusa com características vampíricas que se apresentam como mulheres encantadoras perante os humanos, seduzindo-os e devorando-os em seguida (Bunson 85). Como podemos observar, este mito associa o vampirismo à magia, em especial à chamada *left-hand path magic*<sup>18</sup>, o que nos permite entender a razão pela qual o vampiro é muitas vezes associado ao esoterismo e a correntes religiosas e filosóficas que utilizam uma imagética ritualística e vampiresca. Além disto, podemos ainda referir a curiosa semelhança entre a forma como Hecate é geralmente representada e a própria Carmilla de Le Fanu: a deusa grega surge como três mulheres de costas viradas, simbolizando o facto de conseguir ver em todas as direcções; já Carmilla assume também três identidades diferentes, utilizando anagramas do seu nome original (Mircalla, Millarca, Carmilla).

Finalizamos este subcapítulo com Lamia, nome dado a uma das supramencionadas *empusae*, tendo o seu nome acabado por vir a designar uma vampira com características particulares, tal como o facto de possuir atributos animais:

She became the eponym of a class of monster in the form of a woman that was bestial, usually with serpentine and unmatched legs (for example, one leg could be of bronze while the other might be that of a goat or ass). The Lamiae were dirty, gluttonous, and slovenly and like Gello and the Strigles, they were believed to strangle young children. (*Ibidem* 186)

---

<sup>18</sup> Optámos por esta nomenclatura na presente dissertação, pois a mesma visa, tal como Dave Evans enuncia na sua obra *The History of British Magick After Crowley*, rejeitar termos como “magia branca” ou “magia negra” no esoterismo e ocultismo, visto que estes últimos são demasiado restritivos e dicotómicos. Se quisermos no entanto estabelecer um paralelo, podemos considerar a chamada “magia branca” como correspondendo à *right-hand path magic*, enquanto que a “magia negra” corresponde à *left-hand path magic* (Evans 176). Também a obra *The Satanic Bible*, escrita em 1969 por Anton LaVey e que apresenta ao público uma filosofia assente no racionalismo, na subversão de regras sociais e na livre expressão de ideias, faz uso destes termos. A tradução de *right-hand path* e *left-hand path* em português, na referida obra, é respectivamente Via Nomiana e Via Antinomiana, sendo também definidos da seguinte forma: “Via Antinomiana: a via da não-obediência às regras morais impostas por uma sociedade guiada principalmente por valores religiosos./Via Nomiana: a via da obediência às regras morais impostas por uma sociedade guiada principalmente por valores religiosos.” (LaVey 190).

A literatura, em especial correntes associadas ao Romantismo e ao gótico, fizeram um intenso uso desta criatura mitológica<sup>19</sup>, munindo a mesma de um grande pendor sexual. Neste contexto, a *lamia* é sempre uma *other woman* que coloca em causa a ordem social e rejeita o estado de submissão que lhe é atribuído, tornando-se um alvo a abater perante o patriarcado. Paradoxalmente, estas vampiras corporizam um ideal feminino que se apresenta como uma fantasia irrealizável na mente das suas vítimas. Mesmo relembrando-lhes da sua fraqueza, estas vítimas sucumbem à sedução da *lamia* porque o seu desejo as impele em direcção à transgressão e expressão dos seus desejos mais obscuros.

---

<sup>19</sup> James B. Twitchell faz um levantamento de algumas das mais conhecidas *lamiae* literárias na seguinte citação: “Poe’s lamias, Berenice, Morella, and Ligeia, join the Romantic sorority that already includes Coleridge’s Geraldine and Keats’s La Belle Dame and Lamia, prefiguring the later lamias of Le Fanu, Stoker, and D. H. Lawrence.” (66).

## 1.2. O legado do(s) Romantismo(s)

Sendo o nosso objecto de estudo principal uma obra claramente vitoriana, achamos necessário analisar brevemente o período que a antecedeu, que ficou conhecido como Romantismo. Neste subcapítulo, propomos explorar alguns textos relacionados com o mito do vampiro que marcaram o Romantismo inglês, fazendo no entanto uma breve menção ao Romantismo alemão, pois esta corrente foi extremamente influente nas obras escritas posteriormente durante a Era Vitoriana.

Começaremos por mencionar o poema alemão “Der Vampir” (1748) de H. A. Ossenfelder, que apesar de se constituir como um curto texto muitas vezes esquecido<sup>20</sup>, nos apresenta um sujeito poético que podemos caracterizar como sendo um vampiro. Ao contrário de outros textos seus contemporâneos, a referência a um vampiro aqui é bastante directa, com a criatura a ser mencionada pelo menos três vezes. Curiosamente, já nesta época o vampiro era utilizado como metáfora: em “Der Vampir” podemos interpretar o mesmo como simbolizando uma ameaça à virtude e à fé cristã, estando simultaneamente rodeado de um pendor erótico e transgressivo.

De uma forma bastante distinta, “Lenore” (1773) do poeta Gottfried August Bürger não apresenta directamente um vampiro, mas sim um espírito retornado dos mortos que anseia por amor e companhia<sup>21</sup>. A inspiração transmitida a autores mais tardios que utilizaram o mito do vampiro prende-se essencialmente com a atmosfera sombria presente neste poema, bem como algumas características vampirescas que seriam desenvolvidas mais tarde de diversas formas mas sempre com uma base em comum, tal como os hábitos nocturnos da criatura ou a sua dependência em relação aos humanos (seja através do consumo de sangue ou de outro fluido ou força vital, tal como vimos anteriormente nas muito distintas concepções mitológicas da figura do vampiro). Será ainda importante referir o impacto provocado por este poema na época em

---

<sup>20</sup> Sendo o Pré-Romantismo alemão um pouco mais tardio que a composição poética de Ossenfelder, este poema é muitas vezes desconsiderado neste contexto. Temos presente este facto; no entanto, considerando a temática abordada pelo mesmo e os seus aspectos formais, achamos pertinente fazer menção ao poema e relacioná-lo com textos poéticos semelhantes surgidos no seio das correntes Pré-Romântica e Romântica.

<sup>21</sup> Para um melhor enquadramento, veja-se o seguinte resumo do poema: “Here is the story: a young bride-to-be, Lenore, has waited for her lover, Wilhelm, to return from the Crusades. When the other warriors return without him, a Job-like Lenore rants against God’s unfairness. Late one night, after she has been especially bitter, Wilhelm appears on a prancing black steed outside her window. Come away, he says; it is time for us to be married. Lenore, happy at last, rushes to join him, and they thunder off into the night. (...) The reader realizes (...) what Lenore is soon to discover. Wilhelm is a revenant come back from the dead to gather up his bride. (...) For now on her wedding night she is finally to sleep with her love, the demon death.” (Twitchell 33/34). Atente-se no entanto no facto de a presente citação referir que Wilhelm retorna das Cruzadas. Porém, na verdade, este retorna da Batalha de Praga, ocorrida em 1757, tal como podemos verificar pela seguinte passagem de “Lenore”: “For he, with Frederick’s men of might,/In fair Prague waged the uncertain fight;” (Bürger 19).

que o mesmo foi escrito, tanto na Alemanha como na Inglaterra, tal como é enunciado na seguinte citação:

Three years after its publication in the *Göttinger Musenalmanach*, “Lenore” had been translated almost into tatters. All the English Romantics were familiar with it, thanks first to William Taylor’s translation, and then to Sir Walter Scott’s adaptation. In fact, in the closing decade of the eighteenth century, translations and parodies were liberally sprinkled through both German and English periodicals. (Twitchell 33)

John George Robertson, sobre a relação de “Lenore” com o movimento Romântico, acrescenta:

(...) [T]his ballad did more than any single work towards calling the Romantic movement to life in Europe.

(...)

Standing as he [Bürger] did, on the threshold of Romanticism, his career might have been a warning to his successors: he was an example of a principle, which was deeply ingrained in all the Romantic writers, namely, that a man’s poetry must be at one with his life, and that great poetry can only be the expression of a great life. (304-306)

Finalmente, no seio do Romantismo alemão, podemos ainda referir “Die Braut von Korinth” (1797) de J. W. Goethe, poema que inverte de certa forma o que é narrado em “Lenore”: desta vez, não está presente um predador masculino mas sim uma encantadora vampira. As ricas descrições presentes em “Die Braut von Korinth” permitem-nos de imediato perceber isto, pois a donzela é pálida, sobrenaturalmente bela e sedutora, fria e é mesmo referido o facto de não possuir batimento cardíaco. Recusa ainda comer pão, apesar de aceitar vinho, o que é evidentemente simbólico especialmente se tivermos em conta uma abordagem bíblica. Além disto, o jovem que a recebe nos seus aposentos convida-a veementemente a ficar, o que pode ter contribuído para divulgar a ideia de que os vampiros só podem atravessar uma propriedade privada após serem convidados, como acontece em *Dracula*<sup>22</sup> e algumas adaptações cinematográficas. A influência em textos posteriores ingleses como os que veremos adiante prende-se essencialmente com a representação de uma mulher vampira que embora ainda não surja com um extraordinário poder sexual, já é subversiva na medida em que desempenha um papel não passivo.

---

<sup>22</sup> “He may not enter anywhere at first, unless there be someone of the household who bid him to come; though afterwards he can come as he please.” (Stoker, *Dracula*, 281).

Inserindo o Romantismo inglês num período que se estende desde 1785 a 1825 (Curran xiii)<sup>23</sup> verificamos que existem diversos textos que adoptam a figura do vampiro, nomeadamente poemas de incontornáveis românticos como William Taylor Coleridge, Lord Byron ou John Keats. “Christabel” (1816), do primeiro escritor, será talvez o texto que mais influenciou Le Fanu e a sua Carmilla: a semelhança entre os dois é marcante, especialmente quando nos focamos nas personagens femininas que ambos apresentam. Geraldine e Carmilla são predadoras e em ambos os textos se apresentam com características sobrenaturais, apesar de a primeira nunca ser designada directamente como vampira. Ambas afirmam a sua descendência nobre, o que lhes confere credibilidade e um carácter atractivo, funcionando como uma espécie de validação perante as famílias das vítimas, respectivamente Christabel e Laura. É assim criada uma sensação de piedade e fascínio perante estas figuras desconhecidas, que emanam uma aura de inocência misturada com um característico erotismo. É esta característica que lhes permite seduzir não só as vítimas do sexo feminino mas também as personagens masculinas: as duas figuras paternas (Sir Leoline e o pai de Laura) ficam encantadas com a figura da vampira e introduzem a noção de triângulo amoroso. Desta forma, a ameaça à ordem social instaurada não se faz tendo só como base a relação homossexual entre as personagens femininas, mas também recorrendo a esta concepção inaceitável de relação amorosa: “(...) an incipient attraction of the vampires to older men, the fathers of their main victims. Just as Sir Leoline at the first meeting is strangely drawn to Geraldine (...) so Laura’s unnamed father is obviously allured by Carmilla.” (Nethercot 32).

John Keats, por sua vez, apresenta-nos dois poemas que exploraram igualmente o mito do vampiro no feminino: “La Belle Dame Sans Merci” (1819) e “Lamia” (1820). O primeiro relata a história de uma *belle dame* que apesar de não ser caracterizada directamente como vampira, se aproxima imensamente da descrição que de uma forma geral se associa a esta criatura sobrenatural, como temos vindo a afirmar: ela é bela, encantadora e possui um olhar selvagem

“Full beautiful, a faery’s child;

Her hair was long, her foot was light,

---

<sup>23</sup> A periodização literária é um domínio em que se verifica uma compreensível falta de consenso. Decidimos optar por esta perspectiva uma vez que as referidas datas englobam não só o início da Revolução Francesa (1789), como também as consequentes Guerras Napoleónicas que se estenderam até 1815, bem como a transição entre o Iluminismo e as inovações trazidas pela Revolução Industrial. Toda esta turbulência social e política foi importante para o desenvolvimento do próprio Romantismo inglês. Além disto, os poetas da chamada Primeira Geração (*i.e.* William Blake, William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge) estavam já vivos aquando da data de início da periodização de Curran, sendo que Blake, a título de exemplo, fez a sua primeira publicação em 1783 (*Poetical Sketches*) e Wordsworth pouco depois em 1787 através da *The European Magazine*. Antes de 1825, data que Curran estabelece como o fim do Romantismo inglês, temos já publicações dos poetas da Segunda Geração (*Lord Byron, Percy B. Shelley e John Keats*).

And her eyes were wild.” (Keats 336)),

sendo que esta última característica pode apontar para a sua natureza predatória, algo que é acentuado posteriormente por Keats em “Lamia” como veremos mais abaixo. Além da apresentação da vampira nestes versos iniciais, temos o uso recorrente do adjetivo “pale”

(“I saw pale kings, and princes too,

Pale warriors, death-pale were they all;” (*Ibidem* 337)),

o que sugere que quem cai no transe provocado pela *belle dame*

(“(...) ‘La belle Dame sans merci

Hath thee in thrall!’” (*Ibidem*))

pode acabar por ser vítima da sua mordedura e conseqüente sugar de sangue, algo que não é referido explicitamente mas poderá ser deduzido seguindo a nossa linha interpretativa. Não será despropositado referir ainda a dimensão onírica que percorre todo o poema, algo que está igualmente presente em “Carmilla” na importância que a narradora confere ao suposto sonho de infância com a vampira.

Já “Lamia” recorre a uma figura mitológica analisada no primeiro subcapítulo da presente dissertação, sendo um dos poemas mais icônicos de Keats mas que é no entanto frequentemente relegado para segundo plano em favor de “Christabel”:

If Coleridge’s use of lamia lore is the best documented in Romantic literary criticism, certainly the most blatant use of the she-vampire would seem to be in Keats’s *Lamia*. After all Keats does call his major character by the very name of the mythic demon and he does endow her with all the serpentine characteristics. (Twitchell 48)

Este poema representa claramente o medo da mulher, que é aqui introduzida como um ser hostil com características animais, assim como Carmilla ou Geraldine. Tal como estas duas personagens, Lamia personifica um Outro, vivendo numa realidade distinta dos humanos. Sintomático da Inglaterra vitoriana, o poema apresenta-nos uma vampira que não é representada como uma criatura predadora sem motivos para tal: na verdade, as personagens masculinas aqui encontradas surgem como figuras ameaçadoras: Hermes concede a Lamia a sua transformação física apenas em troca de algo

(“Possess whatever bliss thou canst devise,

Telling me only where my nymph is fled, –” (Keats 173)),

Lycius força o casamento

“(...) she nothing said, but, pale and meek,  
Arose and knelt before him, wept a rain  
Of sorrows at his words; at last with pain  
Beseeching him, the while his hand she wrung,  
To change his purpose. He thereat was stung,  
Perverse, with stronger fancy to reclaim  
Her wild and timid nature to his aim:” (*Ibidem* 183))

e Apollonius apresenta-se como uma figura de opressão psicológica, utilizando o seu olhar racional fulminante para destruir uma mulher que representa a liberdade criativa e a imaginação

“(...) the sophist’s eye,  
Like a sharp spear, went through her utterly,  
Keen, cruel, perçant, stinging (...)” (*Ibidem* 189).

Concluimos assim a análise de alguns textos que marcaram os Romantismos alemão e inglês, considerando que todos eles de alguma forma contribuíram para o desenvolvimento do vampiro na Era Vitoriana, tal como iremos ver no subcapítulo que se segue. O Romantismo foi crucial para a mudança de atitude relativamente à literatura gótica sua contemporânea e posterior<sup>24</sup>, fazendo uso de temas que apelavam à diversidade, ao estranho e ao incomum, algo que foi sempre intensamente associado ao mito do vampiro.

---

<sup>24</sup> Note-se que o termo “gótico” era utilizado com uma conotação pejorativa antes do final do século XVIII. O Neoclassicismo, com a sua precisão geométrica e racionalismo exacerbado, atribuía este adjectivo a catedrais que não possuíam qualquer equilíbrio estético, tal como os filósofos franceses o utilizavam para denominar uma arte rude e grotesca (McNally 12).

### 1.3. O vampiro na literatura gótica da Era Vitoriana

Chegamos por fim à Era Vitoriana, prolífica em monstros literários de todos os tipos, sendo estes naturalmente produto não só de questões políticas, sociais e religiosas mas também das tendências já verificadas durante o Romantismo<sup>25</sup>. O vampiro surge como oportunidade de libertação para o típico indivíduo vitoriano, não só para as mulheres passivas que ansiavam por igualar o poder masculino (algo que será tratado nos capítulos seguintes) mas também para estes mesmos homens que se viam obrigados a seguir um *role model* que ganhou forma no mito do *gentleman*<sup>26</sup>. Desta forma, muitos autores da época introduziam elementos sobrenaturais nas suas obras, pois estes oferecem a oportunidade de mascarar as mais diversas fantasias sexuais e não-sexuais, especialmente as que se recheiam de transgressão e tabu.

Outro aspecto a ter em consideração é a acentuada dicotomia Eu/Outro que está presente na Era Vitoriana sob as mais diversas formas: não só os vitorianos possuíam uma ideia muito específica de respeitabilidade social (considerando qualquer desvio à norma como pertencente ao mundo do Outro), mas a própria expansão do Império Britânico criava ansiedades que se prendiam com o eterno medo de que o Outro colonizado conseguisse de alguma forma igualar o poder do Eu colonizador e subvertê-lo. Mas na verdade nem será necessário recorrer ao exemplo do Império: temos a própria Londres vitoriana dividida entre os muito distintos *East End* e *West End*<sup>27</sup>, promovendo esta dicotomia no seio da própria capital. Neste contexto, o vampiro permite uma identificação com o Eu que se depara com um Outro, seja ele o próprio vampiro ou aquilo que o combate:

---

<sup>25</sup> Por incapacidade de abordar em pormenor na presente dissertação todas as obras que influenciaram as tendências literárias vitorianas, decidimos focar-nos nas que tratam mais evidentemente o mito do vampiro no feminino (ver subcapítulo anterior: “O legado do(s) Romantismo(s)”). No entanto, temos presente a importância das mesmas no desenvolvimento de diversos aspectos que marcaram as obras góticas da Era Vitoriana. Nunca deverá ser esquecida a importância de obras como *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole na construção da agora facilmente identificável atmosfera gótica, *The Monk* (1796) de Matthew Gregory Lewis no desenvolvimento do arquétipo da vampira sedutora e predadora ou *The Vampyre* (1819) de John Polidori na propagação da imagem do vampiro carismático que iria mais tarde encontrar eco em *Dracula*.

<sup>26</sup> O conceito de *gentleman* engloba um conjunto de virtudes idealmente possuídas pelo homem vitoriano: deveria ser um trabalhador determinado, procurando ascender social e financeiramente através de uma competição saudável e honesta. Esta ascensão tornaria possível o desempenho do seu papel no lar, que se traduziria no sustento da esposa e dos filhos. Fisicamente, deveria ser enérgico e ter uma aparência forte e saudável; já psicologicamente não deveria mostrar qualquer sentimentalismo: “A aplicação vitoriana do epíteto *manly* para qualificar a masculinidade no sentido de carácter forte e de resiliência, em oposição ao conceito de *sentimental*, encontrou eco em inúmeras ocasiões (...)” (Ramos 126).

<sup>27</sup> Estas diferenças, que se prendem essencialmente com a qualidade de vida e acessibilidades presentes em ambos os locais, foram em grande medida propagadas pela imprensa da época, sendo que a informação que circulava no *West End* londrino referia frequentemente o crime e a violência associados ao sombrio *East End*. A população residente nesta zona (predominantemente *working class*), por sua vez, desconhecia o modo de vida dos mais abastados, incluindo o comércio, os estabelecimentos de entretenimento e as intensas actividades presentes nas ruas do *West End* (Michie 97).

A escolha por esse mito não se dá ao acaso, pois o mito do vampiro revela ao consciente humano sua constante necessidade de conseguir uma identificação entre o Eu (...) e o Outro (...). Ao mesmo tempo, o ser humano quer uma identificação com o meio em que vive e, por conseguinte, permite a si mesmo, como indivíduo, questionar-se sobre suas necessidades e desejos. O mito do vampiro permite ao ser-humano reviver e optar por um novo caminho. (Campos 69)

O vampiro actua como um espelho para o leitor vitoriano que, possuindo os seus próprios desejos reprimidos, encontra nesta figura sobrenatural a possibilidade simultânea de consolidar a sua identidade mas também questioná-la, podendo por um lado esbater as barreiras entre o Eu e o Outro e por outro torná-las mais evidentes e sujeitá-las a questionamento. A leitura de um texto desta natureza, como os que veremos de seguida, promove desta forma um intenso trabalho de reflexão e ponderação.

Começaremos pelo pouco aclamado *Varney the Vampire; or, The Feast of Blood*, narrativa sensacionalista e popular surgida originalmente sob forma de folhetim e cuja autoria se atribui a James Malcolm Rymer e Thomas Peckett Prest, apesar de muitos críticos considerarem a possibilidade de terem existido mais autores a contribuir para a elaboração deste *penny dreadful* (Melton 750), que se distribuiu por 109 publicações ao longo de 3 anos (1845-1847). Embora não tenha sido elaborado tendo em vista a sua publicação sob a forma de romance, é possível afirmar tratar-se do primeiro texto vitoriano que se poderá enquadrar no subgénero denominado como *vampire fiction*, tendo exercido uma influência marcante nas obras de Sheridan Le Fanu e Bram Stoker:

It was the first vampire novel in English, and the first vampire fiction since the original short story by John Polidori and the stage dramas that his story inspired. The story thus served as an important transitional piece between the original written accounts of vampires in the early nineteenth-century and the writing of Sheridan Le Fanu and Bram Stoker. (*Ibidem* 747)

Varney ajudou a consolidar a imagem do vampiro como um ser pálido que possui unhas e caninos afiados, apesar de não ter uma aparência sedutora como a maioria dos seus congéneres românticos e vitorianos. A evolução do mito permitiu no entanto dar uma nova dimensão ao vampiro, afastando-o cada vez mais de uma natureza puramente maléfica, animalesca e instintiva e conferindo-lhe valores morais, emoções e motivações: “(...) he attempts to satisfy his desire for blood, and is [*Varney the Vampire*] a surprisingly sympathetic portrait of a genuinely tortured individual who becomes so tired of his life that at the end he throws himself into Mount Vesuvius.” (Killeen, “Victorian Gothic Pulp Fiction”, 52).

Além disto, será ainda curioso referir o papel desempenhado pela violência nesta obra e a forma como a mesma foi recebida pelo público leitor, pois a recepção deste tipo de tema processa-se de uma forma bastante semelhante à que verificamos em relação à figura do vampiro: o leitor encontra um eco dos seus desejos reprimidos nas cenas de violência descritas<sup>28</sup> e *Varney the Vampire*, apesar de poder criticar o fascínio bizarro da população pela violência (uma vez que os vitorianos eram seus ávidos consumidores), acaba por promovê-la de igual modo quando promete que os eventos mais sanguíneos e violentos estão para vir na publicação seguinte (*Ibidem* 54).

Segue-se cronologicamente a narrativa que constitui o objecto do nosso estudo, “Carmilla” de Sheridan Le Fanu, publicada 24 anos após *Varney the Vampire* e que introduziu uma mudança de paradigma no que respeita a crítica social que tem na base da figura de um vampiro. Apesar das já referidas semelhanças com “Christabel” de Coleridge, “Carmilla” acentua o comentário político, social e religioso através da intensa presença de metáforas (incluindo a própria vampira) e por isso temos aqui presente uma predadora bem mais complexa do que o repetitivo Varney.

Le Fanu quebra com a tradição especialmente quando retira à sua Carmilla a característica violência associada aos anteriores vampiros, conseguindo ainda uma plena identificação com o mito do vampiro e o seu objectivo de funcionar como veículo de crítica. Os momentos de agressividade verificados na encantadora Carmilla são raros e geralmente associados a investidas de cariz sexual e romântico:

Carmilla's nightly visits are less subtle than her daytime attention although she never becomes as overtly aggressive as either Lord Ruthven or Varney (...) the most aggressive Carmilla ever gets, is described in terms of love instead of violence; and the reader need only contrast it to similiar scenes in *Varney* or *The Vampyre* to see just how much Carmilla differs from these aggressive male vampires. (Senf 49)

Estas diferenças marcam o desenvolvimento da figura do vampiro, que se distancia aos poucos da própria natureza em que foi concebido para atingir novos propósitos e ganhar igualmente uma nova profundidade. O erotismo lésbico anteriormente verificado em “Christabel” ganha também outros contornos, o que permite a exploração da sexualidade

---

<sup>28</sup> Tal como Jekyll cria Hyde para exprimir os seus instintos violentos em *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson, tendo o mesmo noção da profunda dualidade entre o que era mostrado socialmente e o que era reprimido e permanecia escondido na mente: “Hence it came about that I concealed my pleasures, and that when I reached years of reflection, and began to look round me and take stock of my progress and position in the world, I stood already committed to a profound duplicity of life.” (Stevenson, *Strange Case*, 52).

feminina de uma forma relativamente inovadora e provocante para a época em que a obra foi publicada.

Finalizamos o nosso subcapítulo com *Dracula* de Bram Stoker, obra que criou o mais conhecido vampiro, sendo por isso as tendências que a influenciaram muitas vezes esquecidas e ignoradas. A grande influência de “Carmilla” em *Dracula* verifica-se mais obviamente na descrição das *weird sisters*, as vampiras que habitam o castelo do Conde<sup>29</sup>, bem como na atmosfera e paisagem que constantemente rodeiam não só o referido castelo como as terras que o circundam ou mesmo na viagem inicial de Jonathan até à propriedade do vampiro. Poderemos igualmente fazer uma breve menção a um capítulo publicado após a morte de Stoker e intitulado “Dracula’s Guest”<sup>30</sup>, contendo o mesmo referências directas à Estúria, bem como uma viagem no início do conto retratada de uma forma muito semelhante à viagem de Carmilla na obra de Le Fanu (note-se o comportamento agressivo dos cavalos, a dimensão pitoresca da cena ou a floresta que se encontra nos arredores).

Mas, para além do que foi enunciado, no seu *magnum opus* Stoker transpõe o seu conhecimento de “Carmilla” para outros aspectos da narrativa, como a possível transformação de Dracula em diversos animais, a insinuação de que Lucy e Mina partilham algo mais do que uma pura amizade ou o título nobiliárquico que Dracula possui (Carmilla é igualmente uma condessa). Tomando em consideração a forma como Stoker procede à representação do próprio vampiro, vemos que Dracula, tal como Carmilla, não possui a capacidade de transformar imediatamente as suas vítimas em vampiros através da sua mordedura; pelo contrário, torna-se necessário que se alimente do sangue da vítima diversas vezes para que as mudanças de mortal para vampiro comecem a operar-se.

A obra de Stoker constitui uma monumental abordagem do panorama político, social e religioso da época, lidando com questões tão distintas quanto o Império Britânico e a ansiedade da *reverse colonization*, passando pela condição da mulher na Era Vitoriana, os rigorosos padrões sociais, a estrita moralidade puritana e as eternas tensões entre o Protestantismo e o Catolicismo e culminando na exploração de uma extensiva dinâmica entre um Eu e um Outro

---

<sup>29</sup> A herança da vampira sedutora e autêntica *Femme Fatale* verifica-se no comportamento e atributos físicos das três vampiras que habitam o castelo de Dracula (Stoker, *Dracula*, 44-46), sendo que as mesmas penetram na mente de Jonathan de forma a que este deixe de reconhecer o perigo por elas apresentado para ceder completamente aos seus desejos e posteriormente ansiar por mais mesmo tendo consciência do quão perigoso um reencontro poderia ser.

<sup>30</sup> Este capítulo foi publicado em 1914 na coleção de *short stories Dracula’s Guest and Other Weird Stories*, tendo Florence Balcombe, esposa de Bram Stoker aquando da sua morte, assinado o prefácio da obra, referindo: “To his original list of stories in this book, I have added an hitherto unpublished episode from *Dracula*. It was originally excised owing to the length of the book, and may prove of interest to the many readers of what is considered my husband’s most remarkable work.” (Stoker, *Dracula’s Guest*).

que estão em constante atrito mas cujas acções permitem uma interessante hibridização cultural e identitária.

Apesar de englobar todas estas questões, consideramos que o grande interesse desta obra para o público vitoriano reside principalmente no que já foi enunciado no início deste subcapítulo: através do sobrenatural, Stoker esconde no seu texto profundas conotações sexuais e um pendor erótico que percorre todo o romance, despertando as fantasias de poder, erotismo e liberdade no leitor:

Stoker brings the supernatural into sex, using it to develop ideas he could not have developed in some other novel. In *Dracula*, as a point of method and of honor, he hides the erotic in letters, journals, and diaries; the theme may be the fantastic, but the imagery in which it is expressed is sexual. (...) Women initiate sex and men might acknowledge a variety of sexual pleasures. (...) Vampires were capable of liberating modern oppressed man from his narrow and confined milieu. (Nyberg 46)

Além deste icónico trio de vampiros vitorianos, poderemos sempre referir outras obras escritas no mesmo período que, apesar de não incluírem figuras que à partida designamos como vampiros, podem ter características semelhantes: é o caso de *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde, onde a personagem Dorian Gray poderá ter um comportamento considerado vampiresco quando sente uma vontade insaciável de experienciar o maior número possível de sensações e possuir conhecimento num autêntico frenesim faustiano, atitudes que se assemelham à necessidade de consumo de sangue por parte dos vampiros. Além disto, Dorian obtém igualmente o dom da imortalidade através do seu pacto demoníaco.

Também o já mencionado *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* poderá apresentar-nos indirectamente uma personagem com comportamentos semelhantes: Mr Hyde. A faceta maléfica de Jekyll assemelha-se a um vampiro na medida em que se alimenta do seu criador, bem como pela ânsia na satisfação imediata das suas pulsões sexuais e violentas. Adaptações cinematográficas como a de Rouben Mamoulian (1931) acentuam curiosamente os caninos afiados de Hyde, o que poderá insinuar uma inspiração no mito do vampiro na caracterização deste monstro vitoriano.

Produtos da intensa ansiedade que se vivia na época, todas estas obras recorrem ao sobrenatural e ao monstruoso não só para denunciar problemas de diversa ordem mas também para cativar um público que embora publicamente irrepreensível, desejava ir ao encontro dos seus mais recônditos e ardentes desejos.

## Capítulo II – “Carmilla” no espaço e no tempo

### 2.1. Uma Irlanda negra: panorama social, político e religioso

Abandonamos agora o devido enquadramento do mito do vampiro e da respectiva evolução do mesmo para dedicarmos o presente subcapítulo a uma breve contextualização do panorama social, político e religioso da Irlanda no século XIX, sendo o mesmo de extrema importância na nossa análise, uma vez que pretendemos sempre estabelecer uma analogia entre o conto de Sheridan Le Fanu e o tempo e espaço em que este foi concebido. Achamos necessário referir, como veremos de seguida, alguns eventos e características gerais que permitem entender posteriormente de que forma o contexto em que o autor viveu influenciou “Carmilla” e os temas nela abordados.

Após um século XVIII relativamente pacífico e próspero, a entrada da Irlanda no século XIX dá-se de forma bastante atribulada, tendo sido marcada pela sangrenta revolta nacional contra o imperialismo britânico que teve lugar no ano de 1798. Esta revolta foi responsável por 30 000 mortes contabilizadas, sendo no entanto incerto o número exacto das mesmas (Power 189)<sup>31</sup>. O desfecho foi o indesejável *Act of Union* de 1800, que entrou em vigor a 1 de Janeiro de 1801 e desmantelou o chamado *Kingdom of Ireland* para fundar o *United Kingdom of Great Britain and Ireland*.

Já sob esta designação, o princípio do século ficou marcado no âmbito religioso por um aumento exponencial de igrejas católicas, que começaram a dominar as cidades irlandesas e traduziam não só o poder que o Catolicismo possuía na época, mas também a sua dimensão política e a forte ligação a Roma, funcionando simultaneamente como símbolo do nacionalismo irlandês. Economicamente, verificou-se um bom desenvolvimento industrial e conseqüente prosperidade em diversos sectores, que saíram praticamente ilesos face à supramencionada revolta. Longe no entanto de ser uma prosperidade geral, é de notar que os referidos sectores englobam somente aqueles que se adaptaram à exportação para a Grã-Bretanha e à intensa competição com a indústria britânica (Foster 162). Paralelamente, a violência no meio agrário

---

<sup>31</sup> Sobre as origens deste conflito, Albert Power acrescenta: “In the traditional teaching of Irish history, the events of 1798 tended to be held out as a glorious, if futile, national rebellion against the oppression of British imperialism, which foundered on the tardiness of French help, and culminated in the tyrannical Act of Union (...)./Nowadays, there is more general acceptance of the reality of the complex origins of the 1798 rebellion: its principal wellspring being seen as a surge of intellectual middle-class support for the sanguinary principles of the French Revolution, twinned to a contemporaneous island-wide eruption of the agrarian secret societies which had been prolific throughout Ireland at critical periods during the eighteenth century.” (190). Não menosprezando de qualquer forma a perspectiva deste autor, relacionaremos ainda assim estes dois motivos com a insurgência contra o imperialismo britânico e a pressão que este exercia na população irlandesa, tal como é explicitado por Stephen Arata: “Britain’s subjugation of Ireland was marked by a brutality often exceeding what occurred in the colonies, while the stereotype of the ‘primitive ... dirty, vengeful, and violent’ Irishman was in most respects identical to that of the most despised ‘savage.’” (633).

era comum e começam a surgir tensões por volta de 1815 aliadas a vários problemas: “(...) early nineteenth-century Ireland continued to be marked by the activities of the agrarian underground, mobilized by issues like tithes, land hunger, the invasion of common bog or grazing.” (*Ibidem* 163). Como consequência destes factores (e outros como a pobreza geral de muitos trabalhadores em contraste com o constante enriquecimento dos *landlords*), uma grande parte da população optou pela emigração e impulsionou não só o aumento do desemprego mas também o declínio da própria indústria que começou igualmente a sentir os efeitos do *free market* instalado no final dos anos 20<sup>32</sup>.

Seguindo o aumento do número de igrejas católicas na região, o ano de 1823 assistiu à criação da *Catholic Association*, fundada por Daniel O’Connell, organização que visava uma emancipação católica no contexto do Império Britânico protestante. Deste modo, diversos protestos ocorreram então na Irlanda com o objectivo de fazer chegar ao Parlamento de Westminster membros da religião católica, advogando também o seu desagrado perante o *Act of Union* e o fim da contribuição anual de 10% da produção ou rendimentos à Igreja Católica. Apesar desta luta ter o seu início oficial com a criação desta associação, só em 1829 se verificou a aprovação do chamado *Catholic Relief Act*, autorizando assim o ingresso de católicos nas fileiras do Parlamento.

Apesar da sua luta, os católicos enfrentam um novo desafio quando Robert Peel assume o cargo de Primeiro-Ministro com o seu governo *Tory*, mantendo-se no poder apenas de 1834 até 1835. Este seu primeiro mandato fica marcado por uma oposição conjunta por parte de Daniel O’Connell e o partido *Whig*, que formam uma aliança e conseguem de facto repetidamente derrotar Peel através da rejeição diversos projectos-lei. Será importante referir aqui as próprias palavras do Primeiro-Ministro, que demonstram a sua opinião perante a possível ameaça da *Catholic Association*, sendo que podemos também tomar o texto como sintomático das constantes tensões entre Catolicismo e Protestantismo:

You must well consider in Ireland whether there has been a violation of the law, and such a violation as it would be wise to prosecute. I mean with a view of striking a blow at the existence of the Association.

---

<sup>32</sup> Dada a instalação do *free market*, a falta de protecção económica por parte da Grã-Bretanha à Irlanda contribuiu ainda mais para o enfraquecimento da economia da última, que deixou de conseguir competir com os países mais industrializados: “(...) although the Union involved no legal disadvantages for Irish industry, the introduction of free trade with Britain and the inability of Ireland to impose new tariffs as the need gradually grew greater in the nineteenth century was significant. In fact, all the other countries which industrialised successfully, after Britain, in the nineteenth century used some degree of protection for a time against their more advanced competitors, especially against Britain itself (...) it does seem clear that, given effective protection, the woollen and cotton industries in particular could have grown and carried on much longer.” (E. O’Malley, 35/36).

We may propose some enactment framed as to comprehend it. Or we may boldly state the full extent of the danger, admit that we know the difficulties in detail of legislating, admit that we foresee the possibility of easily evading ordinary laws, but say distinctly that we cannot tamely sit by while the danger is hourly increasing (...) (Peel 347)

Peel será reconduzido no seu cargo no ano de 1841, já com a rainha Victoria no poder, prolongando-se o seu mandato até 1846 e sendo portanto mais longo do que o anterior. Mas surpreendentemente, este governo acaba por contribuir para a expansão da Igreja Católica, consolidando o seu poder e promovendo a modernização das suas estruturas, entre outros benefícios:

The Conservative government of Peel in the early 1840's, however decried by Irish politicians, helped contribute to this: notably in legislation which favoured the Catholic church in terms of the making of charitable bequests, and in endowing seminarian education. This reinforced the process whereby the Catholic church rationalized and modernized its structure, and broadened its apparatus of social control (...) (Foster 165)

Este governo enfrentaria mais um desafio um ano antes de ser sucedido pelo governo *Whig* de John Russell, desafio este que não se prende com o âmbito religioso mas sim com a Grande Fome que assolou a Irlanda nos anos 40, tendo início em 1845, ano em que as plantações de batata (sendo esta a principal fonte de subsistência da população irlandesa) foram dizimadas pelo fungo *Phytophthora infestans*<sup>33</sup>. No entanto, antes mesmo deste trágico acontecimento, é possível fazer referência a outros aspectos que contribuíram para exponenciar os efeitos da Grande Fome, tal como os já mencionados problemas agrários e pobreza aliados à falta de investimento no sector agrícola, à existência de postos de trabalho somente temporários e ao solo esgotado e em más condições, bem como a uma população em incontrolável expansão que excedia em larga medida aquilo que a agricultura e mesmo a indústria poderiam produzir para sustento (excendendo os oito milhões por volta de 1840 (*Ibidem* 166)).

Apesar deste aumento de população, em 1847, três anos antes do fim propriamente dito da Grande Fome, a mesma estaria já diminuir devido ao elevado índice de mortalidade e à emigração em larga escala que se fazia sentir. Muitos campos e aldeias foram abandonados e começou finalmente a tornar-se evidente a falta de capacidade do governo britânico na resolução destas questões. No fundo, a incapacidade de dar resposta à famosa *Irish Question* descrita por Benjamin Disraeli em 1844 que engloba não só as preocupações com a escassez endémica de alimentos mas também com as já exploradas questões do foro religioso e outras

---

<sup>33</sup> Consultar a Figura 6 na secção “Anexos” da presente dissertação.

que diziam respeito ao estado da sociedade, tal como o gradual desaparecimento da aristocracia protestante<sup>34</sup>:

One says it is a physical question, another a spiritual. Now it is the absence of the Aristocracy. Now it is the absence of railways. It is the Pope one day and potatoes the next. A dense population inhabit an island where there is an established church which is not their church, and a territorial aristocracy, the richest of whom live in a distant capital. Thus they have a starving population, an alien church, and in addition the weakest executive in the world. (Disraeli)

Focamo-nos agora na década de 60, que viu William Ewart Gladstone chegar ao poder em 1868, mantendo o seu cargo até 1874. Antes de analisarmos o seu governo e as várias medidas que este tomou com o intuito de pacificar a Irlanda e resolver a questão irlandesa, devemos centrar a nossa atenção no chamado *Fenian Rising*, um movimento rebelde (conhecido como *Fenianism*) organizado pela *Irish Republican Brotherhood* que teve lugar em Março de 1867 e se manifestou contra o governo britânico na Irlanda, sendo o seu objectivo primário a constituição de uma República Irlandesa independente do Império. Apesar de ser um importante acontecimento que revela o desagrado da população irlandesa perante um governo que lhe era alheio, o movimento foi um fracasso: “In March 1867, the long-awaited Fenian rising finally took place, but disorganized, mismanaged, and still largely unarmed, it was easily put down.” (Hall 181).

Regressando ao governo de Gladstone<sup>35</sup>, neste seu primeiro termo podemos destacar essencialmente as medidas liberais que o mesmo tomou com o objectivo de resolver as injustiças cometidas em território irlandês, especialmente através de diversas reformas agrárias (Ramos 89) que procuraram solucionar os problemas previamente mencionados. Além disto, procede-se à laicização da *Church of Ireland* em 1869 com o *Irish Church Act*, uma vez que a mesma tinha pouca adesão entre a população. As contribuições à Igreja Católica em forma de dízimo são também abolidas. No ano seguinte, Gladstone emite o *Land Act* que apesar de ser relevante no panorama geral da época como mais uma marca de uma tentativa de solução da *Irish Question*, se revela na verdade ineficaz.

Por volta de 1870 verifica-se no entanto uma acentuada decadência da classe aristocrática, que tinha começado já nas décadas anteriores. Os modelos de produção agrícola e

---

<sup>34</sup> A aristocracia protestante, constituída por *landlords* que possuíam grandes propriedades e que na sua maioria empregavam agricultores numa situação extremamente precária, falharam em reconhecer a falta de viabilidade das suas propriedades. Além disto, a sua reputação perante os estratos mais baixos da população ditou também o seu destino: “(...) landowners became predators in the popular imagination, symbols of Ireland’s subjugation and the impotence of its people.” (Lawrence 313).

<sup>35</sup> Sendo o mesmo um governo Liberal apesar de Gladstone ter iniciado a sua carreira identificando-se como um *Tory* ultraconservador.

o aumento não só da própria produção como também dos preços de venda da mesma contribuíram para a emergência de uma agora forte classe mercantil ligada à actividade agrícola. O mercado exigia. Os preços estimulavam a produção. E os agricultores, aliados a uma cada vez mais forte liderança católica no âmbito político, aceleraram assim a perda de influência dos *landlords* protestantes:

Disadvantaged by low levels of rent returns and mounting debts to be serviced, the writing was on the wall for many of the landlord class. By 1870, the social and religious dominance of the Ascendancy outside Ulster was effectively broken; the power of Catholic nationalism was on the edge of realization. (Foster 173)

No âmbito político cabe-nos mencionar em especial o famoso movimento *Home Rule*, que viria a dominar o panorama político irlandês desde a década de 70 até cerca de 1918 e o final da Primeira Guerra Mundial. Este movimento em prol da independência da Irlanda face ao Império Britânico alcança destaque no terceiro governo de Gladstone em 1886, quando a *Government of Ireland Bill* se estabelece como a primeira grande tentativa de independência<sup>36</sup>. O quarto mandato do político do célebre primeiro-ministro Liberal, decorrido entre 1892 e 1894, fica marcado essencialmente pela insistência no *Home Rule* apesar de as suas propostas acabarem por se revelar infrutíferas face à oposição do partido Conservador.

Um pouco antes deste quarto termo, assistimos ainda ao *Plan of Campaign* que decorre entre 1886 a 1889<sup>37</sup>, tratando-se de um movimento de resistência levado a cabo por políticos em defesa dos agricultores irlandeses e caracterizado por se opor a rendas relativas a terrenos demasiado elevadas, bem como despejos realizados por *landlords* absentistas.

Finalizamos o presente subcapítulo mencionando o fim do reinado de Victoria em 1901, em que somos confrontados com uma Irlanda que clama por independência face ao Império Britânico e cuja população anteriormente reprimida consegue finalmente ganhar uma voz que lentamente afasta a aristocracia protestante que até então dominava nos âmbitos social, político e religioso. Apesar das diversas instâncias em que a Irlanda se tentou emancipar face ao Império, só em 1916 se dá a separação efectiva das duas partes com o *Easter Rising*, sendo fundada aquela que viria a ser conhecida como a República da Irlanda.

---

<sup>36</sup> Destaca-se aqui o apoio do político Charles Stewart Parnell, que apesar de ter nascido no seio de uma família abastecida e de raízes protestantes, apoiava o movimento *Home Rule*.

<sup>37</sup> Curiosamente, este movimento é mencionado em *Dracula* por Dr. Seward (“We went at once into our Plan of Campaign. Van Helsing roughly put the facts before us first (...)” (Stoker, *Dracula*, 381)), sendo este um dos vários sinais que demonstram que o grupo que persegue Dracula se converte gradualmente às práticas católicas e se identifica com a população católica irlandesa se seguirmos o mesmo método de interpretação que estamos a usar relativamente a “Carmilla” (*i.e.* a sempre presente analogia com a Irlanda vitoriana).

## 2.2. *Sheridan Le Fanu: a vida do “Príncipe Invisível”*

Analisaremos agora a vida do autor da obra em estudo, de nome completo Joseph Thomas Sheridan Le Fanu, o que nos permitirá contextualizar “Carmilla” da melhor forma possível e perceber de que forma os acontecimentos que marcaram a vida do escritor exerceram influência nas suas obras e nos temas abordados pela mesmas, sendo que daremos sempre especial relevância a “Carmilla”.

Como o anterior subcaptítulo permitiu observar, o século XIX foi bastante turbulento no território irlandês em diversos âmbitos. Sheridan Le Fanu nasceu em 1814, quando o *Act of Union* estava já em vigor mas se verificava ainda uma adaptação da população ao mesmo. Sendo filho de um ministro da *Church of Ireland*, Le Fanu recebeu uma educação religiosa protestante e pertencia à emergente classe média mercadora, não fazendo parte da velha aristocracia decadente<sup>38</sup>. O seu apelido, aliás, remonta à sua ascendência protestante francesa: entre os seus ascendentes distantes encontra-se uma família huguenote, sendo umas das muitas que sofreram uma intensa perseguição por parte do rei Luís XIV durante as guerras religiosas francesas do século XVI e que por esse motivo tiveram que abandonar o país. Para além desta informação, sabemos igualmente existir uma relação de parentesco entre Richard Brinsley Sheridan e Le Fanu, sendo este seu tio em segundo grau e destacando-se como dramaturgo especialmente conhecido pelas comédias *The Rivals* (representada pela primeira vez em 1775), *The Duenna* (do mesmo ano) e *The School for Scandal* (1777).

O primeiro acontecimento na vida do autor que lhe proporcionou uma profunda reflexão sobre o meio que o rodeava dá-se no ano de 1826, quando o seu pai Thomas é promovido a reitor no Condado de Limerick, uma localidade rural. Neste meio, Le Fanu depara-se com as divisões de classe e religião que percorrem a Irlanda da época, chegando as mesmas a afectar a sua própria família: “To the local Catholic population the Le Fanus symbolised the Protestant ascendancy and accordingly they encountered hatred and violence at first hand.” (Chapman ix).

O regresso a Dublin, onde o autor nasceu, acontece em 1832 e o mesmo efectua a sua matrícula no conceituado Trinity College<sup>39</sup>, frequentado aliás por diversos autores extremamente relevantes na literatura gótica, tais como Oscar Wilde, Bram Stoker<sup>40</sup> ou Charles Maturin. No entanto, ao invés de perseguir uma carreira literária, Le Fanu inicia a sua formação

---

<sup>38</sup> Curiosamente, o mesmo aconteceu com outros escritores irlandeses que exploraram o gótico, tal como Charles Maturin ou William Maxwell: “Both Maxwell and Maturin were ordained ministers of the Church of Ireland (in fact, Maturin rejected a career open to him as a civil servant to become a clergyman in the Anglican church); Le Fanu was the son of a Church of Ireland dean. Class and religion often went together, but sometimes in peculiar ways. Most of these writers were from the Irish middle class, not from the old landowning class. They were no living vampires, sucking the life’s blood from Irish peasants as the Ascendancy types often appeared to the common people.” (McNally 14).

<sup>39</sup> Consultar as Figuras 7 e 8 na secção “Anexos” da presente dissertação.

<sup>40</sup> Consultar as Figuras 9, 10, 11, 12, 13, 14 e 15 na secção “Anexos” da presente dissertação.

na área do Direito. Tal não impediu a sua primeira publicação que se revela uma *ghost story* intitulada “The Ghost and the Bone-Setter”, tendo aparecido na *Dublin University Magazine* em 1838, seis anos após a sua ida para a capital.

A educação superior e o convívio com os demais proporcionou ao escritor bases para aprofundar a sua reflexão e pensamento crítico relativamente à sociedade em que estava inserido, algo que contribuiu para a consolidação da sua posição política. Le Fanu identificava-se com uma ideologia *tory*, mas revelava no entanto preocupação com os estratos sociais mais pobres, incluindo os trabalhadores católicos com quem conviveu durante o seu tempo em Limerick. Mantém a sua ligação ao Protestantismo e constrói uma saudável reputação alicerçada na tão desejável auto-suficiência e nas suas ideias bem definidas, algo que acabaria por mudar nas décadas seguintes devido ao clima de tensão em que a Irlanda ficou mergulhada:

Outwardly he conformed to type: Tory in politics, Anglican in religion, and rigorously self-sufficient within the confines of his social horizons. But between 1840 and 1870 each decade brought its own crisis, and each crisis served to undermine one or more of the positions on which Le Fanu had based his sense of identity (...) (Sullivan 245)

Voltando aos anos 30 do século XIX, Le Fanu colheu o fruto dos anos que dedicou à sua formação em Direito, tendo sido chamado para o *Irish Bar*<sup>41</sup> em 1839. Demonstra apesar de tudo pouco interesse pela profissão, nunca a tendo de facto exercido. No entanto, o fascínio pela psicologia, que estará talvez ligado ao interesse inicial pela área do Direito, manifesta-se bastante acentuadamente nas suas obras, mostrando um profundo conhecimento relativo à insanidade tal como era abordada nos diferentes ramos reconhecidos pela psiquiatria vitoriana (Cavalli 1). A sua *short story* “Green Tea”, incluída tal como “Carmilla” em *In a Glass Darkly*, a título de exemplo, aborda este tópico de uma forma bastante particular, utilizando a perspectiva de um médico relativamente ao tema da dualidade e utilizando o duplo como resultado não só de doenças que podem afligir a mente mas também de afirmação de uma dimensão metafísica<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Mantendo as suas actividades até ao dia de hoje, o *Bar of Ireland* constitui o órgão irlandês representativo dos indivíduos que praticam carreiras relacionadas com a área de Direito, sendo composto por membros eleitos que desempenham funções regulatórias. O nome deste órgão está relacionado com o termo *barrister*, que designa um indivíduo especializado em advocacia e litígio.

<sup>42</sup> “Green Tea” é um ótimo exemplo do tratamento do tema da insanidade por parte de Sheridan Le Fanu, uma vez que retrata não só episódios de aparente insanidade mental como também o sentimento da vítima (“I have started up and shaken off the catalepsy, I have felt as if my mind were on the point of losing itself. (...) If you had ever yourself known this, you would be acquainted with desperation.” (Le Fanu 24)), a reacção dos indivíduos que a rodeiam (“I concluded, sir, from your words and looks, sir, as you left last night, that you thought my master seriously ill. I thought it might be that you were afraid of a fit or something (...) He was talking a great deal to himself (...)” (*Ibidem* 29)) e uma explicação científica do problema (“His case was in the distinctive manner a complication, and the complaint under which he really succumbed, was hereditary suicidal mania.” (*Ibidem* 32)).

A partir de 1840, o interesse de Le Fanu na imprensa consolida-se e este adquire diversos jornais e revistas, tais como o *Dublin Evening Mail* (que chegou a conter diversas *short stories* de James Joyce incluídas posteriormente na sua obra *The Dubliners* (1914) e críticas elaboradas por Bram Stoker) e o *The Warder* (um jornal de índole unionista e protestante que apelou aliás à supressão da tentativa de emancipação católica liderada por Daniel O’Connell<sup>43</sup>). Além disto, continua a publicar a sua obra noutros periódicos, colaborando com autores que pertenciam também a este meio, tal como Charles Dickens:

(...) Le Fanu was a constant contributor to the British press, and it is important to note that his *Rose and the Key* was published in Charles Dickens’ *All the Year Round*, the same magazine that issued the polemical work of Collins and Reade. (*Ibidem* 12)

Valerá a pena referir que a supramencionada revista, que se encontrou em circulação de 1859 a 1895, contava com uma divulgação em todo o Reino Unido, pelo que facilitava deveras a disseminação da obra de Le Fanu. Chegou ainda mais tarde a ser editor da revista que conteve a sua primeira publicação, a *Dublin University Magazine*.

Em Dezembro de 1843, a vida doméstica do autor sofre uma mudança quando este contrai matrimónio com Susanna Bennett, algo que irá ter repercussões na sua vida de diversas formas. A felicidade de Le Fanu perante este casamento não é um tema consensual entre os vários críticos que analisaram a sua vida: enquanto que Paul M. Chapman acredita que o casal estava realmente apaixonado, apontando os quatro filhos que nasceram no seio da união para essa perspectiva (x), por seu turno Kevin Sullivan, na sua *review* da obra *Sheridan Le Fanu and Victorian Ireland* de W. J. McCormack, partilha a opinião deste último e refere explicitamente que Le Fanu não era feliz junto da sua esposa (244/245).

Permanecendo um mistério o facto de Le Fanu ter realmente amado Susanna Bennet ou não, a verdade é que a morte da mesma no ano de 1858 teve um grande impacto no escritor. Foi nesta época que Le Fanu se retirou para a sua habitação no número 18<sup>44</sup> em Merrion Square, na cidade de Dublin, tendo posteriormente escrito quatro dos cinco contos contidos em *In a Glass Darkly* num estado de espírito melancólico e soturno. A década de 60 fica no entanto marcada pela publicação da maior parte da sua ficção mais extensa: “The 1860s marked the publication of most of Le Fanu’s longer fiction, that is, fourteen out of his sixteen novels, together with two collections of short stories, out of a total of three issued in his lifetime.” (Cavalli 16)

---

<sup>43</sup> Ver subcapítulo anterior.

<sup>44</sup> Apesar de a rua manter a sua denominação nos dias de hoje, o número da porta onde Le Fanu vivia é actualmente o número 70 ao invés do antigo 18. Chama-se ainda a atenção do leitor para a consulta das Figuras 1 e 2 na secção “Anexos” da presente dissertação.

Achamos apropriado referir brevemente, dada a publicação de bastantes obras do autor nesta época, que Le Fanu se consagra como um verdadeiro herdeiro da literatura gótica já produzida até então. Simultaneamente, emergem alguns traços distintivos na forma de retratar certos elementos que viemos até os dias de hoje a identificar com o gótico. Esta junção entre tendências tipicamente associadas ao género e inovações particularmente verificadas num plano formal são indicadores da verdadeira importância do escritor no desenvolvimento deste género literário:

Sheridan Le Fanu (1814–1873) was an heir of the Gothic tradition, a novelist and a short story writer whose innovations not only set the example for the modern tale of the supernatural, some says he invented it, but also contributed to the emergence of the short story as a distinctive genre (...) (Custred 215)

Apesar deste foco nos aspectos formais, tal como a sensibilidade estilística do autor na criação de uma atmosfera sobrenatural extremamente rica em detalhe<sup>45</sup>, é também possível referir a inovação a nível temático e, particularmente relevante para a investigação desenvolvida na presente dissertação, a forma como a mulher é retratada na sua obra. Fazemos esta menção no presente subcapítulo uma vez que o tratamento deste tema surge associado a um curioso e importante dado biográfico sobre o autor: o convívio com a sua prima Caroline Norton. Activista pelos direitos das mulheres, *reviewer* no jornal *The Times*<sup>46</sup> e portanto longe de ser a típica *Angel in the House*<sup>47</sup> vitoriana, Caroline Norton enfrentou abuso físico e psicológico por parte do seu marido, tendo reforçado o seu empenho em lutar contra o papel atribuído à mulher numa sociedade claramente patriarcal (Cavalli 25). A sua luta ganhou manifestamente importância durante as campanhas que permitiram a aprovação do *Child Custody Bill* em 1839 e do *Divorce Act* anos mais tarde em 1857, tendo Norton participado nas mesmas.

Tendo acompanhado Le Fanu até ao fim da sua vida, a influência dos ideais da sua prima tiveram impacto na forma como as mulheres representadas na obra do autor surgem não como seres passivos, recatados e extremamente submissos mas sim dotados de um extraordinário poder de reflexão e capacidade de desafiar a ordem estabelecida e aquilo que a sociedade delas esperava: “(...) at a time when many husbands were locking up their difficult

---

<sup>45</sup> Glynn Custred destaca esta capacidade do autor (“(...) Le Fanu’s ability to convey the sense of place, houses and landscapes, sets him off from other writers of supernatural tales, effects that rely on the use of the proper word for the proper meaning and for the most effective image and feeling.” (221)), associando o grande sucesso do mesmo a este facto e afirmando: “Le Fanu is universally regarded as a master at creating the atmosphere, mood, and attitude necessary for the success of a modern tale of the supernatural.” (*Ibidem*).

<sup>46</sup> Caroline Norton escreveu, aliás, uma *review* positiva da obra *Uncle Silas* (1864) de Le Fanu para o jornal *The Times*, descrevendo a mesma como um romance sensacionalista (note-se que Norton não considerava este género como sendo inferior a outros na sua qualidade) que mantém uma impressionante consistência na descrição de personagens (Radford 145).

<sup>47</sup> Analisaremos este conceito detalhadamente no capítulo V.

wives, Le Fanu shows that his rebellious heroines are far from being irrational in their demands for domestic happiness, a belief that bears the influence of his activist cousin Caroline Norton.” (*Ibidem* 16).

Tal como o escritor, estas mulheres que provêm da sua imaginação recusam conformar-se com o seu estatuto e, apresentando-se geralmente sob a tutela de uma figura masculina e a ausência de uma mãe<sup>48</sup>, questionam o mundo que as rodeia através de experiências inicialmente trágicas e posteriormente transgressivas que embora as coloquem em perigo, se revelam fundamentais para permitir uma profunda reflexão sobre o mundo que as rodeia. Talvez o uso frequente desta dinâmica funcione como um eco das dificuldades que Le Fanu atravessou após a sua mudança para a Irlanda rural na sua juventude: o ódio com que foi recebido foi certamente desagradável; no entanto, tal revelou-se essencial para a percepção das divisões sociais existentes.

Regressamos agora à nossa análise cronológica, onde o final dos anos 60 traz a Le Fanu uma profunda crise política e religiosa, acentuada pelas grandes mudanças operadas no panorama político irlandês e pela morte da sua mulher e laicização da *Church of Ireland* respectivamente. As suas ideias bem consolidadas são abandonadas e esse facto é extremamente visível nos contos integrados na antologia *In a Glass Darkly*: enquanto que um certo cepticismo religioso percorre “Green Tea”, uma reflexão negativa sobre a justiça corrupta irlandesa está presente em “Mr. Justice Harbottle” e “Carmilla” está recheado de críticas em diversos âmbitos como temos visto e iremos verificar em pormenor nos próximos capítulos. No entanto, a perfeita mistura entre a metáfora como forma de crítica e o mito do vampiro em “Carmilla” revela também que Le Fanu fez uma intensa pesquisa sobre este último, utilizando este conhecimento para transformar a figura da vampira de forma a que esta veiculasse determinados significados e sentimentos, bem como para conferir um certo realismo à obra:

Le Fanu clearly researched the legends pertaining to the undead, using them not as inhibiting factors in his work, but as colorful, liberating devices to add authenticity and harsh elements to realism to his often supernatural, otherworldly passages. (Bunson 40)

O interesse pelo mito do vampiro e pelo sobrenatural marca os anos finais do escritor, que nutre uma obsessão pela existência depois da morte e parece desejar igualmente ficar invisível perante a academia (Sullivan 244/245). Desta forma, no dia 7 de Fevereiro de 1873,

---

<sup>48</sup> Esta questão é abordada em pormenor no ensaio “In the Name of the Mother: Perverse Maternity in ‘Carmilla’” de Jarlath Killeen, presente na obra *Reflections in a Glass Darkly*, onde o mesmo reflecte em pormenor sobre a simbologia da ausência da mãe de Laura em “Carmilla”, bem como o facto de esta tendência se verificar em bastantes obras literárias góticas, tais como *The Castle of Otranto* (1764), *The Mysteries of Udolpho* (1794), *Jane Eyre* (1847), *Villette* (1853), *The Woman in White* (1859), *Dracula* (1897) e *Uncle Silas* (1864) (“In the Name of the Mother”, 364).

Sheridan Le Fanu, que, como referimos, levava na altura uma vida extremamente recatada, morre com 58 anos na cidade que o viu nascer, mas não sem antes ter sido apelidado de “O Príncipe Invisível” devido à sua reclusão<sup>49</sup>. Deixa um legado único e é hoje em dia comparado a outros nomes da literatura não só irlandesa mas também americana, tal como Edgar Allan Poe<sup>50</sup>, sendo apesar de tudo um autor extremamente versátil que escreveu não só a conhecida “Carmilla” mas também romances históricos, comédias e poesia.

---

<sup>49</sup> Consultar a Figura 5 na secção “Anexos” da presente dissertação.

<sup>50</sup> A semelhança entre os dois autores não apenas nos temas abordados mas na própria estrutura da narrativa e aspectos formais é marcante. Em concreto, podemos referir o mito do vampiro que é também abordado por Poe de uma forma geralmente indirecta. Note-se a semelhança física, a título de exemplo, entre Ligeia e Carmilla, bem como a forma como o narrador em “Ligeia” manifesta simultaneamente uma adoração mas também uma estranheza em relação à sua amada (Poe 127), tal como Laura sente em relação a Carmilla (Le Fanu 225). Podemos também referir a descrição da paisagem e atmosfera em “The Fall of the House of Usher”, que não difere muito daquela que encontramos em “Carmilla” especialmente na representação do local onde a vampira repousa.

### 2.3. O gótico irlandês

Quando abordamos a questão da literatura gótica, é comum encontrar uma divisão que distingue as obras literárias deste género produzidas na Irlanda das restantes<sup>51</sup>. Por vezes, a designação é apenas utilizada por questões pragmáticas e uma rápida identificação da proveniência das obras. No entanto, o gótico irlandês tem de facto características próprias que o demarcam devido ao particular panorama da Irlanda nos séculos XVIII e XIX e a forma como os autores mais proeminentes enfrentaram as caóticas mudanças que ocorreram no seu país. São estas circunstâncias e mudanças que iremos ter em conta com o intuito de perceber a evolução do gótico na Irlanda, bem como a singularidade deste e o que o torna verdadeiramente único e distintamente irlandês.

Charles Maturin com a sua personagem faustiana em *Melmoth the Wanderer* (1820), Sheridan Le Fanu não apenas com “Carmilla” mas também com *Uncle Silas* ou “Green Tea”, Oscar Wilde com o seu belo Dorian Gray em *The Picture of Dorian Gray* ou o seu irónico fantasma em *The Canterville Ghost* (1887) e Bram Stoker com o seu icónico Dracula têm em comum não apenas a proveniência irlandesa mas também a miríade de temas que abordam relacionados com o panorama irlandês da época. É esta, aliás, a principal inspiração destes autores e por essa razão é frequente ler e analisar o gótico irlandês tendo em conta uma perspectiva de âmbito religioso e político:

(...) [T]he Gothic novel is often interpreted as a political novel, and the Irish Gothic novels of the nineteenth century generally do not deviate from this norm. The nation of Ireland, particularly in the latter half of the nineteenth century until 1916, was a nation full of political unrest as tensions between the Anglo-Irish ruling minority and the majority Catholic Irish rose and climaxed with the Easter Rising (1916), and this political tension created the perfect storm for authors to find inspiration for their novels, particularly Gothic novels. (Wellan 10)

No entanto, não foi somente a turbulência social que contribuiu para a emergência e posterior desenvolvimento da literatura gótica irlandesa. De facto, outros factores podem explicar a razão pela qual o gótico se desenvolveu com particular incidência na Irlanda, tais como a imagem propagada pelos *media* britânicos durante a Era Vitoriana. Relativamente a esta questão, verificamos que a Irlanda era retratada frequentemente como um local selvagem e místico, onde habitariam diversas criaturas sobre-humanas com características monstruosas (Killeen, *The Emergence of Gothic Irish Fiction*, 6). A par dos *media*, as obras literárias

---

<sup>51</sup> O especialista em literatura vitoriana Jarlath Killeen utiliza diversas vezes o termo nas suas obras, incluindo em *The Emergence of Irish Gothic Fiction: History, Origins, Theories*. Também Raymond T. McNally ou Jim Hansen utilizam o termo frequentemente, atribuindo-lhe determinadas características próprias (McNally 14-17; Hansen 3).

divulgavam igualmente uma sensação de exotismo e estranheza face ao território irlandês, algo que exploraremos em maior pormenor adiante mas que fica desde já referido pela influência que teve na ficção gótica, que se vai apropriar destes preconceitos e alienação e inverter relações de poder e percepção.

Deveremos tomar também em consideração a existência de uma tradição irlandesa profundamente alicerçada na divulgação de histórias através de diversas gerações, sendo que a maioria continha um forte pendor fantástico<sup>52</sup>. O autor Raymond T. McNally é da opinião de que este facto contribuiu imensamente para que os autores irlandeses viessem a ser considerados ao longo dos tempos como os melhores escritores do género (13), acentuando também a curiosa falta de interesse dos mesmos perante elementos medievais e justificando a mesma da seguinte forma: “It is my theory that there was no interest in medieval horrors in Ireland because the horrors of the day sufficed (...)” (*Ibidem*). Percebemos assim uma vez mais o impacto dos problemas que a Irlanda enfrentava para o desenvolvimento do gótico neste local.

Da mesma forma, o interesse que estes escritores nutriam por questões religiosas e pela diversidade de correntes filosóficas a que recorriam na sua investigação, bem como o fascínio pela insanidade<sup>53</sup>, a magia e o oculto, contribuíram para que o gótico se estabelecesse como um espaço onde as mais diversas fantasias poderiam ser libertadas. Jarlath Killeen reúne as seguintes perspectivas sobre o assunto:

(...) Roy Foster argues that the Irish Protestant Ascendancy, especially Charles Maturin and Sheridan Le Fanu ‘pioneered the nineteenth-century tradition of Irish supernatural fiction’ as an expression of their investment in ‘Protestant Magic’, which included Freemasonry, folklore and esoteric philosophies like Swedenborgianism. This is a view echoed by Terry Eagleton, for whom ‘the fact that Anglo Irish writers ... should have exhibited such fascination with madness and the occult, terror and the supernatural’ is explicable because the Gothic operated as that community’s ‘political unconscious...’  
(...) (Killeen, *The Emergence of Gothic Irish Fiction*, 34)

Desta forma, os autores protestantes, influenciados pela turbulência religiosa da época (em especial o confronto entre Protestantismo e Catolicismo), refugiavam-se em filosofias alternativas que lhes permitiam acentuar o tom transgressivo das suas obras, bem como colmatar a incerteza que as tensões no âmbito religioso lhes traziam. A perspectiva introduzida por Charles Maturin na sua obra *Melmoth the Wanderer*, a título de exemplo, procura denunciar

---

<sup>52</sup> Explorámos anteriormente uma das inúmeras criaturas mitológicas irlandesas, no entanto este local está recheado de um folclore riquíssimo e possui marcas culturais não apenas celtas mas também nórdicas, britânicas e cristãs (Bunson 134), contribuindo portanto para a diversidade de histórias fantásticas que são transmitidas especialmente por via oral.

<sup>53</sup> Explorámos aliás o fascínio de Sheridan Le Fanu pela psicologia no anterior subcapítulo.

a desumanização exigida pelas instituições católicas, enquanto advoga as virtudes trazidas pelo Protestantismo (Marshall 121).

O interesse pelo ocultismo, bem como pela obscuridade e o mistério remete-nos para um conceito desenvolvido por Edmund Burke no seu ensaio *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), publicado um pouco antes de o gótico atingir o seu esplendor sobretudo durante o Pré-Romantismo e o Romantismo, mas igualmente ao longo da Era Vitoriana. A reflexão desenvolvida por este pensador irlandês encontrou eco durante o Romantismo, em que poetas icónicos como Coleridge ou Shelley descreviam frequentemente uma natureza sublime e tumultuosa que se identificava com a sua própria alma e os seus tormentos<sup>54</sup>, acompanhados de pintores como J. M. W. Turner ou John Martin que representavam nos seus quadros uma paisagem extremamente selvagem e perigosa eivada de uma beleza impar. Assim sendo, não será surpreendente o facto de os autores góticos se inspirarem nas reflexões de Burke quando descrevem as suas paisagens melancólicas e obscuras mas igualmente sublimes.

Estas teorias, no entanto, não inspiraram apenas os escritores de forma directa. Indirectamente, contribuíram para acentuar o sentimento de estranheza e exotismo que rodeava a Irlanda, especialmente a partir de uma óptica britânica. Relacionando a paisagem com conceitos como beleza, obscuridade e terror, bem como recorrendo a uma imagética primitiva associada a sentimentos sublimes (evocando para o efeito as cerimónias levadas a cabo pelos antigos druidas nas mais sombrias florestas), Burke acabou por providenciar à paisagem irlandesa uma linguagem particular para a descrever (Killeen, *The Emergence of Gothic Irish Fiction*, 7), embebendo a mesma em traços claramente góticos.

Esta imagem da Irlanda como um espaço intrinsecamente gótico, apesar de fascinante e bela, criou, como referimos anteriormente, um sentimento de estranheza e mesmo repulsa junto do povo britânico. O sentido de identidade deste último consolidava-se à medida que se instaurava como norma, especialmente devido à considerável expansão do Império Britânico já na Era Vitoriana e à percepção de que tudo o que seria exterior causaria de igual forma espanto, admiração e repúdio: a famosa questão da *Otherness* racial<sup>55</sup>.

Outro aspecto a ter em consideração é o facto de esta Irlanda primitiva e primordial constituir um repositório de tudo o que a população britânica desprezava:

---

<sup>54</sup> Vejam-se, respectivamente, poemas como “The Rime of the Ancient Mariner” (1798) ou “Mont Blanc” (1817).

<sup>55</sup> Um dos eventos que permite observar de que forma a dinâmica Eu/Outro actuava na mente dos vitorianos foi a aclamada *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* (comumente conhecida apenas como *The Great Exhibition*), uma feira que teve lugar em Londres no ano de 1851 e permitiu expor à população diversas relíquias provenientes de locais exóticos, entre os quais das colónias britânicas.

(...) [T]he Celtic fringes were not only considered repositories of all that which England wished to deny and banish (the irrational, the superstitious, the perverse, the Catholic, the cannibalistic), they also became a kind of collective zone of atemporality, a place of the primitive, the out-of-touch and the backward which the modern world had not yet affected. (*Ibidem* 10)

Ao invés de tentar combater esta ideia de um território supostamente inferior em relação à Inglaterra, a literatura gótica irlandesa vem dar uma resposta a esta repressão utilizando estes elementos e subvertendo hierarquias que muitas vezes ecoam precisamente o sentimento da população irlandesa relativamente à discriminação britânica. Assim se explica a proeminência do uso de diversos elementos mitológicos nestas obras, incluindo o mito do vampiro, bem como bastantes referências a diversas superstições, ao sobrenatural e a intensa imagética rural e decadente.

Problematizando esta questão, percebemos o porquê de o gótico estender a sua componente crítica a outras questões ainda, tendo em conta a relação entre a esfera privada e pública e entre instituições e o indivíduo. Denuncia assim a repressão existente na sociedade, focando em particular (apesar de muitas vezes metaforicamente e através de elaboradas analogias) o modo de vida britânico durante a Era Vitoriana<sup>56</sup>. A Irlanda primitiva e intocada pela industrialização, de uma forma deliciosamente irónica, apresentava-se no gótico irlandês como o espaço onde o indivíduo poderia ser livre das amarras vitorianas. Para a mulher e o homem vitoriano, era um espaço de alienação extremamente convidativo.

Afastando-nos agora do domínio da crítica social, política e religiosa apresentada pelo gótico, poderemos ainda referir que os autores irlandeses herdaram maioritariamente a corrente iniciada por Horace Walpole, em que os acontecimentos sobrenaturais são tidos como verídicos, ao contrário do que acontecia nas obras de Ann Radcliffe em que a explicação dos eventos assentava sempre numa perspectiva racional e científica (McNally 13). De facto, *Le Fanu* e *Bram Stoker* de forma alguma justificam os acontecimentos das suas mais icónicas obras recorrendo a uma explicação científica, assumindo que os vampiros são reais e vivem camuflados entre os mortais.

Este subcapítulo permitiu assim observar algumas características inerentes ao gótico irlandês, que o torna susceptível de analisar distintamente. A história da Irlanda e as

---

<sup>56</sup> A repressão não natural exigida pelas instituições sociais e pela moral acentuadamente puritana dos vitorianos debilitaria um indivíduo ao ponto de culminar em diversas doenças do foro psicológico, bem como uma perversão de sentimentos e emoções considerados saudáveis: “(...) a character’s self-estrangement is revealed to be the result of monster-making social institutions that necessitate unnatural self-repression. Thus, the Gothic is often deployed to shed light on the dark side of socio-political realities and institutions whose toll is usually emotional or psychological, resulting in debilitating self-division or the perversion of natural, healthy feeling.” (Davison 128).

experiências dos autores influenciaram de facto o percurso que este género literário veio a fazer neste local, partilhando certamente muitos aspectos com o gótico desenvolvido na Inglaterra mas contendo em si perspectivas muito particulares.

### Capítulo III – “[H]ere we had our tea”: a transgressão política, identitária e religiosa

#### 3.1. Um espelho do Além: o Protestantismo, o Catolicismo e a anti-religiosidade

Finalizados os capítulos que pretenderam contextualizar a obra em estudo, dedicaremos os próximos à análise de diversas temáticas que percorrem “Carmilla”. O presente subcapítulo irá centrar-se no tratamento da questão religiosa no conto, estabelecendo diversas comparações com o anteriormente explicitado panorama da Irlanda no século XIX e apresentando três perspectivas distintas sobre o que poderá Carmilla representar na obra. Assim, enquanto que Laura representa claramente o Protestantismo britânico, a vampira poderá ser entendida como um símbolo do Catolicismo irlandês, da superstição associada ao Leste europeu ou mesmo de uma curiosa anti-religiosidade. Porém, independentemente da forma como interpretamos a simbologia de Carmilla, teremos que ter sempre em consideração o facto de a mesma ser constantemente transgressiva, denunciando repressões e desafiando a moralidade britânica.

De modo a permitir uma melhor análise da primeira perspectiva supramencionada, recordamos que a Irlanda no século XIX era constituída por uma população maioritariamente católica, apesar de Le Fanu se identificar com o Protestantismo. No entanto, longe de advogar os princípios que regiam a velha aristocracia protestante, o escritor revela-se tolerante para com o Catolicismo e é precisamente essa atitude de tolerância que está presente se considerarmos Carmilla como uma representação simbólica da população católica constantemente reprimida pela Inglaterra protestante.

Consideraremos em primeiro lugar a personagem Laura e as restantes que vivem com esta, *i.e.* o seu pai, as suas governantas e os seus criados, bem como a sua falecida mãe. Este conjunto de pessoas representa indubitavelmente a aristocracia protestante britânica e a que ainda existia na Irlanda ao longo do século XIX. Atentemos em primeiro lugar na atitude de Laura relativamente ao local onde vive, algo que nos é apresentado imediatamente no início do conto: “(...) here, in this lonely and primitive place, where everything is so marvellously cheap, I really don’t see how ever so much more money would at all materially add to our comforts, or even luxuries.” (Le Fanu 208). Esta descrição, juntamente com o uso de uma unidade de medição tipicamente inglesa ao invés da utilizada na Estíria<sup>57</sup>, introduz de imediato uma noção de superioridade britânica por parte de Laura, algo que é intensificado pela forma como despreza os seus criados quando contabiliza os habitantes do castelo (“I don’t include servants, or those dependants who occupy rooms in the buildings attached to the *schloss*.” (*Ibidem* 209)). Longe portanto de se identificar com as classes mais pobres ou com a classe média, Laura

---

<sup>57</sup> Laura utiliza uma unidade de medição típica do local onde vive na descrição da floresta que rodeia a sua propriedade. No entanto, logo altera a mesma para uma que se aproxime mais da sua identidade, afirmando: “The nearest inhabited village is about seven of your English miles to the left.” (Le Fanu 208).

mantém a sua prepotência aristocrática, sendo que as suas raízes são aliás confirmadas pelo seu pai numa conversa com o general Spielsdorf, em que o mesmo refere: “My dear wife was maternally descended from the Karnsteins.” (*Ibidem* 251). A identificação com a aristocracia irlandesa, por sua vez, está portanto estabelecida se considerarmos que Carmilla (e consequentemente a sua família, os Karnstein) representa a religião católica na obra, tal como previamente mencionado.

No entanto, a associação com a Inglaterra é feita especialmente através do pai de Laura, tendo o mesmo aqui nascido. O sentimento patriótico e nacionalista demonstrado pela aristocracia britânica é explicitado e intensificado no conto através das atitudes patrióticas demonstradas pelo pai de Laura, tal como a insistência em manter o chá, tradicionalmente inglês, como parte integrante das suas bebidas diárias: “(...) and here we had our tea, for with his usual patriotic leanings, my father insisted that the national beverage should make its appearance regularly with our coffee and chocolate.” (*Ibidem* 219). Além disto, a educação de Laura segue moldes tipicamente vitorianos, sendo que com dezanove anos o seu pai lhe providencia duas cuidadoras que se ocupam em suplantar a perda da mãe. Sendo estas de outra nacionalidade que não britânica<sup>58</sup>, é interessante que Laura refira claramente a importância que o seu pai confere à aprendizagem da língua inglesa: “(...) my father and I added English, which, partly to prevent its becoming a lost language among us, and partly from patriotic motives, we spoke every day.” (*Ibidem* 209).

De forma subentendida, a educação de Laura faz também uma alusão à restrição sofrida pelas jovens vitorianas desde tenra idade, especialmente as que eram educadas apenas no lar com a ajuda de amas e governantas. Laura recebe conhecimento sexual e social através de Carmilla, mas antes do súbito aparecimento da vampira, a jovem refere diversas vezes que a sua vida é bastante solitária (“My life was, notwithstanding, rather a solitary one, I can assure you.” (*Ibidem*)). Tais regras ditam assim a preparação da jovem para uma vida dedicada à família e à esfera doméstica, cultivando os valores transmitidos pelo Protestantismo. Esta atitude puritana e a adoração a Deus são visíveis em diversas instâncias: o pai de Laura, durante um interessante debate com Carmilla, demonstra depositar a sua fé em Deus e atribui-lhe, tal como seria de esperar de um membro da aristocracia protestante, o papel de criador e ser onipotente: ““We are in God’s hands; nothing can happen without His permission, and all will end well for those who love Him. He is our faithful creator; He has made us all, and will take care of us.”” (*Ibidem* 230); da mesma forma, a própria Laura faz referência às orações levadas a cabo por si e pela sua família, o que igualmente contribui para comprovar a importância da religião neste lar.

---

<sup>58</sup> Na obra, é apenas referido que ambas falam francês (*Ibidem* 209). Através da forma de tratamento utilizada quando Laura se refere às governantas, sendo estas *Mademoiselle* De Lafontaine e *Madame* Perrodon, poderemos deduzir que ambas são de nacionalidade francesa, apesar de tal nunca ser confirmado.

Através desta breve recolha de exemplos, é possível identificar Laura e a sua família como personagens representantes da aristocracia protestante, o que nos permitirá contrastar a sua simbologia com aquelas que entendemos que Carmilla veicula, as quais explicaremos de seguida.

A nossa primeira perspectiva concebe Carmilla como uma representação metafórica da população católica irlandesa, sendo que a Estíria funcionaria como analogia da Irlanda. O facto de Le Fanu ser consciente da intolerância religiosa existente entre protestantes e católicos na sua terra natal, bem como da discriminação que ele próprio e a sua família sofreram por viverem numa comunidade católica, tornam esta perspectiva extremamente relevante no contexto da obra. Aliás, percebemos de imediato que o pai de Laura é um verdadeiro *outsider* na Estíria apesar de não ter consciência da sua posição enfraquecida, tentando repetidamente incorporar elementos britânicos no seu quotidiano, o que revela a sua inadaptação ao meio exótico que o rodeia. Esta personagem pode transmitir o sentimento experienciado pelo pai do escritor, que representava a própria *Church of Ireland* numa Irlanda rural católica e atravessou mudanças sociais bruscas nesta época:

Just as Laura's father is a displaced Englishman living abroad, so, too, Le Fanu's father was a minister of the (Anglican) Church of Ireland, which ended its role as state church with the Irish Church Act of 1869 (that took effect in 1871). This act meant not only the end of state support, but also enabled the government to take control of much of the church's property. (Lázaro 74/75)

Através da incapacidade de adaptação do pai de Laura, bem como do restante agregado familiar deste, é reforçada a ideia de que “Carmilla” denuncia a decadência da aristocracia protestante.

Deste modo, a vampira, apresentada como uma mulher monstruosa e perversa, tem a função de encarnar as consequências da atitude intolerante da velha aristocracia perante a população católica que constituía a maioria da população irlandesa. Ela é uma católica reprimida que procura emancipar-se e destronar aqueles que considera seus opressores. Diversos aspectos nos remetem aliás para este paralelo entre Carmilla e o Catolicismo, o mais óbvio sendo talvez as raízes católicas dos Karnstein, tendo presente que aquando da data inscrita no retrato de Carmilla, *i.e.* 1698<sup>59</sup>, a região da Estíria era predominantemente católica. Importa a tal

---

<sup>59</sup> Laura e o seu pai encontram um retrato extremamente semelhante à própria Carmilla datado de 1698, onde se encontrava igualmente inscrito o nome Marcia Karnstein, sendo revelado um pouco mais tarde que esta inscrição pouco visível traduzia na verdade o nome Mircalla Karnstein, um dos anagramas usados pela vampira. Nas seguintes citações podemos observar os momentos em que Laura e o seu pai descobrem o retrato acidentalmente e a revelação da verdadeira inscrição que o mesmo continha: “‘There is a picture that I have not seen yet,’ said my father. ‘In one corner, at the top of it, is the name, as well as

propósito sublinhar que, após 1598, o Imperador Fernando II do Sacro Império Romano-Germânico suprimiu o Protestantismo, tendo expulso membros de todas as igrejas protestantes implantadas na região e encerrado diversas escolas. Mais tarde, em 1625, proíbe mesmo qualquer tipo de serviço religioso de índole protestante, tendo ordenado à previamente afastada nobreza católica que regressasse à Estíria e recuperasse as suas possessões e apelando à conversão da nobreza protestante:

After Ferdinand had become Emperor of Germany (1619) and had defeated his Protestant opponents in the battle of the White Mountain near Prague (1620), he forbade in 1625 all Protestant church services. In 1628 he commanded the nobility also to return to the Catholic faith. A large number of noble families, consequently, emigrated from the country; but most of them either returned, or their descendants did so, becoming Catholics and recovering their possessions. (Sacher)

Por outro lado, temos um desagrado de Carmilla perante os hábitos religiosos de Laura e a sua família, sendo que a vampira os rejeita de forma aberta: “(...) how can you tell that your religion and mine are the same; your forms wound me (...)” (Le Fanu 227)). Apesar de Laura afirmar a certa altura que Carmilla nunca aborda o tema da religião (*Ibidem* 236), o que nos poderá levar a considerar a vampira imediatamente como um ser desprovido de qualquer tendência ou pensamento crítico, constatamos que na verdade esta se pronuncia diversas vezes sobre tal questão. Talvez Laura, encantada por Carmilla, pretenda omitir o facto de estas divergências religiosas provocarem tensões e desconfianças entre si, a sua família e a vampira: de facto, Carmilla utiliza a arte da sedução para provocar certas mudanças em Laura durante a convivência com esta e se considerarmos a vampira como católica, vemos que Laura é influenciada por esta força colonizadora exterior que invade a estabilidade de um lar protestante e instaura dúvidas na jovem que mais tarde provocam alterações no seu comportamento<sup>60</sup>. A simbólica mordedura de Carmilla e a troca de um fluido tão representativo como o sangue pode também sugerir uma conotação católica se tivermos em consideração a tradição bíblica em que Jesus Cristo oferece um cálice de vinho aos seus apóstolos afirmando que o mesmo contém na verdade o seu sangue: “27 E tomando o cálix, e dando graças, deu-lho, dizendo: Bebei dele todos;/28 Porque isto é o meu sangue, o sangue do Novo Testamento, que é derramado por

---

I could read, “Marcia Karnstein”, and the date “1698”; and I am curious to see how it has turned out.’/(...)/The artist now produced it, with evident pride. It was quite beautiful; it was startling; it seemed to live. It was the effigy of Carmilla!” (*Ibidem* 232); “And now you can read quite plainly the name that is written in the corner. It is not Marcia; it looks as if it was done in gold. The name is Mircalla, Countess Karnstein, and this is a little coronet over it, and underneath A.D. 1698.” (*Ibidem* 233).

<sup>60</sup> A atracção que Laura sente pela vampira e as prazerosas demonstrações de afecto entre ambas as jovens são o principal indicador de mudança em Laura, que abandona progressivamente a tão desejada atitude puritana para abraçar uma natureza transgressiva e ceder aos seus desejos, contornando a repressão exigida pela sua educação protestante.

muitos, para remissão dos pecados.” (*A Bíblia Sagrada Contendo o Velho e o Novo Testamento*, S. Mateus 26:27-28).

Assim como os apóstolos de Cristo bebem o seu sangue para redimir os seus pecados, Carmilla bebe o sangue de Laura para cumprir a sua natureza e os seus instintos. Laura, por sua vez, bebe simbolicamente o conhecimento e novas perspectivas introduzidas pela vampira. Esta linha de pensamento leva-nos à curiosa analogia entre o Catolicismo e o monstruoso, pois Carmilla é uma personagem naturalmente transgressiva e perversa cuja natureza a afasta dos comuns mortais. Le Fanu poderá desta forma procurar denunciar as perversões desta religião (Lázaro 74), não advogando necessariamente uma rejeição, mas distanciando-se da mesma como protestante que é e alertando simultaneamente o público leitor.

Seguindo esta perspectiva, o Catolicismo seria assim qualificado, de forma claramente redutora e maniqueísta, como intrinsecamente mau e o Protestantismo como bom, até porque Carmilla é aparentemente destruída pelas personagens protestantes, representando uma vitória destas sobre uma força religiosa estranha e malévola. No entanto, vemos que esta vitória não é assim tão óbvia: Laura não assiste directamente à destruição da vampira<sup>61</sup> e por essa razão é permitido ao leitor duvidar do acontecimento; da mesma forma, a jovem mostra-se profundamente afectada pela relação com Carmilla depois da sua suposta destruição, referindo que a memória da vampira como uma mulher bela e alegre ainda ecoa na sua mente (“(...) to this hour the image of Carmilla returns to memory with ambiguous alternations – sometimes the playful, languid, beautiful girl (...)” (Le Fanu 272)), sendo que diversas vezes parece até ouvir os seus passos pela casa (“(...) often I have started a reverie, fancying I heard the light step of Carmilla at the drawing-room door.” (*Ibidem*)). Isto indica que a influência da vampira não terminou no momento em que a mesma desapareceu fisicamente da vida de Laura, pelo que esta última não se consegue libertar do Catolicismo que lhe foi transmitido pela vampira, processo reforçado pela troca de fluidos entre as jovens com a respectiva simbologia bíblica previamente mencionada. Tal como Laura não se consegue libertar daquilo que herda de Carmilla, também a Inglaterra vitoriana protestante não se consegue libertar da religião católica que tanto repudia: “(...) like Laura, England cannot get Catholicism or sexual deviance out of its blood or out of its mind (...)” (P. O’Malley citado em Lázaro 75).

Aparte desta perspectiva que analisa Carmilla como católica, podemos considerar que a vampira representa por outro lado a superstição associada ao Leste e Centro europeus, tão

---

<sup>61</sup> Tal como podemos verificar pela seguinte citação: “My father has a copy of the report of the Imperial Commission, with the signatures of all who were present at these proceedings attached in verification of the statement. It is from this official paper that I have summarised my account of this last shocking scene.” (*Ibidem* 269). Retornaremos a esta passagem no capítulo V desta dissertação, utilizando o mesmo para desenvolver outra perspectiva fora do tema do presente capítulo.

frequentemente alvo de desprezo por parte da Inglaterra vitoriana que dava primazia a uma visão racional do mundo. Verificamos de imediato que a Estíria é apresentada na obra por parte de Laura e o seu pai como um local recheado de superstição, sendo que é precisamente aquando de uma discussão com Carmilla que o pai de Laura refere: “These poor people infect one another with their superstitions, and repeat in imagination the images of terror that have infested their neighbours.” (Le Fanu 230). Carmilla, perante este argumento, responde: ““But that very circumstance frightens one horribly.”” (*Ibidem*), indicando que a vampira toma em consideração as crenças que fluem naquele território<sup>62</sup>.

Outro momento muito importante prende-se com o amuleto que as jovens compram a um vendedor, afirmando este que o objecto afasta os vampiros. Apesar de Laura não conferir demasiada importância ao amuleto quando o adquire, é revelado mais tarde que durante um dos seus pesadelos, a jovem procura o mesmo: “(...) I saw a dark figure near the chimney-piece, but I felt under my pillow for my charm, and the moment my fingers touched it, the figure disappeared (...)” (*Ibidem* 239). Isto revela que Laura está progressivamente a perder o seu cepticismo e a ser crescentemente influenciada tanto pela cultura da região em que habita como pela vampira, abandonando lentamente os seus traços distintivos britânicos. Poderemos ainda, neste preciso contexto, efectuar aqui também uma breve analogia com a personagem Jonathan da icónica obra *Dracula*, que, tal como Laura, afirma que a sua educação protestante o impede de depositar qualquer fé em superstições e símbolos religiosos católicos apesar de acabar por fazê-lo<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Sabemos que na verdade Carmilla não está a ser sincera quando refere que as superstições lhe causam receio, pois ela é precisamente a personificação de uma das superstições associadas ao Centro e Leste da Europa, *i.e.* o mito do vampiro: “(...) we normally associate the myth with eastern Europe or Greece, probably because of epidemics which emanated from those regions in the eighteenth century (...)” (Frayling 4). A este propósito, podemos mencionar a escritora Anne Rice que conta com *Interview with the Vampire* (1976) entre as suas obras mais populares. É precisamente nesta que a autora faz uma referência à proeminência dos vampiros nas referidas regiões, quando, ainda no início da sua entrevista, Louis explica ao entrevistador os planos de Claudia para encontrar outros vampiros: “Meantime, she made a plan. It was her idea most definitely that we must go first to central Europe, where the vampire seemed most prevalent. She was certain we could find something there that would instruct us, explain our origins.” (Rice 146). Mais tarde, quando viaja para a Bulgária juntamente com Claudia, Louis faz ainda uma referência às crenças da população local e a ameaça que as mesmas representam para um vampiro: “But here we had to go to great lengths to make the kill unnoticed. Because these simple country people, who might have found the crowded streets of New Orleans terrifying, believed completely that the dead did walk and did drink the blood of the living. They knew our names: vampire, devil.” (*Ibidem* 168).

<sup>63</sup> Durante a sua viagem em direcção ao castelo de Dracula, localizado na Transilvânia, Jonathan é abordado por uma senhora idosa que lhe oferece um crucifixo para protecção, referindo: ““It is the eve of St. George’s Day. Do you not know that to-night, when the clock strikes midnight, all the evil things in the world will have full sway? Do you know where you are going, and what you are going to?”” (Stoker, *Dracula*, 5). Face a esta superstição, Jonathan mantém a decisão de continuar o seu caminho, aceitando no entanto o crucifixo e afirmando: “(...) taking a crucifix from her neck offered it to me. I did not know what to do, for, as an English Churchman, I have been taught to regard such things as in some measure idolatrous (...)” (*Ibidem* 5/6). Mais tarde, vemos que não só utiliza o mesmo quando se sente solitário como recorre a outros objectos de índole católica juntamente com o seu grupo (constituído por Quincey Morris, Arthur Holmwood, John Seward e Abraham Van Helsing) para derrotar Dracula.

Atentemos ainda em duas adaptações cinematográficas da obra de Le Fanu, *The Vampire Lovers* (1970) e *Lust for a Vampire* (1971), que exploram igualmente a proeminência do mito do vampiro nas superstições que abundavam na Estíria. Relativamente ao primeiro filme, uma cena em particular mostra Renton (interpretado por Harvey Hall), uma personagem que claramente desconhece as crenças do local, a afirmar perante um nativo (interpretado por Charles Farrell) a opinião que tem sobre uma das vítimas de Carmilla que estava já a sofrer transformações físicas: “Acts more like a bloody vampire, that one!” (00:54:46). Após esta afirmação, um som de alerta pode ser ouvido, enquanto que todos os restantes ruídos são silenciados, algo que enfatiza claramente a mensagem transmitida e permite ao público focar a sua atenção no que é dito. Renton prossegue dizendo: “It’s only a joke!”, ao que o nativo responde seriamente “Not round here it isn’t.” (00:54:55-00:55:02).

Já *Lust for a Vampire* introduz de imediato o contraste entre uma perspectiva ocidental baseada no cepticismo e a superstição associada à Estíria. Num dos primeiros diálogos, um nativo (interpretado por Michael Brennan) refere: “We call them the undead sir. They are vampires” (00:10:49), causando um riso reacheado de escárnio por parte de Richard (interpretado por Michael Johnson), uma personagem fora da sua terra natal. Perante um olhar atento de toda uma aldeia, Richard acaba por ouvir um pouco da história da família Karnstein e das diversas superstições associadas a esta, tal como o facto de aparentemente possuírem poder de reencarnação e se alimentarem apenas de jovens virgens.

Por fim, apresentamos a terceira perspectiva relativamente ao que Carmilla representa, sendo que esta considera a vampira como símbolo de uma interessante anti-religiosidade que frequentemente surge associada a determinadas figuras monstruosas e transgressivas. Esta aversão à religião pode ser verificada principalmente no facto de Carmilla nunca ser observada a dizer as suas preces (“I often wondered whether our pretty guest ever said her prayers. I certainly had never seen her upon her knees.” (Le Fanu 236)), mas também pela aversão aos cânticos ecoados durante os funerais. Numa tarde em que ambas as jovens passeavam, Laura avista um funeral numa estrada próxima e junta-se no cântico, ao que Carmilla responde bruscamente: ““Don’t you perceive how discordant that is?”” (*Ibidem* 227), acrescentando momentos depois: ““Well, her funeral is over, I hope, and her hymn sung; and our ears shan’t be tortured with that discord and jargon. It has made me nervous.”” (*Ibidem*). Estas passagens indicam claramente uma rejeição religiosa que muito surpreende a ingénua Laura<sup>64</sup>, visto que

---

<sup>64</sup> Após afirmar que Carmilla não participava nas preces em conjunto com a família e questionar se a mesma era cristã, uma vez que não abordava qualquer tema de índole religiosa, Laura refere o seguinte: “If I had known the world better, this particular neglect or antipathy would not have so much surprised me.” (Le Fanu 236). Esta é certamente uma das passagens que mais claramente apontam para a mudança que se processa em Laura devido à influência da vampira. Com a experiência adquirida com Carmilla e o

esta, ao contrário da vampira, é ainda muito influenciada pelas ideias puritanas inculcadas pelo seu pai e educadoras.

A anti-religiosidade de Carmilla prende-se essencialmente com a simultânea interpretação desta como um símbolo de transgressão e perversão sexual. Rebelando-se contra as instituições que de uma forma ou outra exigem repressão psicológica e/ou física<sup>65</sup>, a vampira rejeita qualquer simbologia ou forma de vida relacionada com essas mesmas fontes de autoridade e atentado à liberdade: “The aversion to culturally important symbols reaffirms the vampire’s rebellion against authority and, therefore, against the symbols of that authority.” (Senf 9). Desta forma, liberta-se das amarras sociais que a impedem de se afirmar a vários níveis e o rótulo de mulher monstruosa não se associa apenas à natureza de Carmilla como vampira mas também à ameaça que constitui por rejeitar algo de índole divina e socialmente necessário a um indivíduo devidamente inserido na sociedade em que vive.

Vimos assim como Carmilla pode estar sujeita a diversas interpretações de âmbito religioso, sendo uma personagem carregada de significado e muito complexa. Independentemente da perspectiva, a vampira representa sempre algo que a sociedade britânica repudia mas que paira na obscuridade das suas mais profundas ânsias e desejos.

---

contacto com novas ideias e modos de vida, Laura reconhece o aprofundamento do seu pensamento crítico e o impacto que a vampira teve no seu crescimento.

<sup>65</sup> Podemos ainda estabelecer uma relação com o paganismo quando, durante a já mencionada discussão entre Carmilla e o pai de Laura, a vampira contradiz este último afirmando veementemente que a Natureza, e não Deus, é o agente criador e regulador da vida no planeta: “‘Creator? *Nature!*’, said the young lady in answer to my gentle father. (...) ‘All things proceed from Nature – don’t they? All things in heaven, in the earth, and under the earth, act and live as Nature ordains? I think so.’” (*Ibidem* 230). Este ponto de vista ecoa certamente as crenças pagãs que colocam a Natureza como o centro da sua devoção, prestando-lhe culto, enquanto que os membros que partilham este modo de vida vivem frequentemente em comunidades isoladas que visam estabelecer uma relação pacífica com o meio natural, rejeitando o modo de vida dos centros urbanos e as normas sociais que aí imperam (Taylor 1247).

### 3.2. Cruzamentos culturais e a subversão de identidade(s)

Passaremos agora a abordar um tema que, apesar de estar irremediavelmente relacionado com o subcapítulo anterior, se prende em particular com a forma como a identidade das personagens em “Carmilla” é apresentada e especialmente a relação desta última com a questão da nacionalidade e do cruzamento entre culturas. Como sabemos e temos vindo a perceber, as personagens diferem imenso entre si e para além de cada uma possuir uma personalidade muito distinta, veiculam também diferentes significados e simbologias de ordem cultural que podem ser interpretadas de diversas formas. Analisaremos de seguida essas diferenças e as mensagens que consideramos serem transmitidas através de tais distinções.

Começaremos pelo pai de Laura, personagem que, como já referimos diversas vezes, se encontra profundamente associada à Inglaterra e ao modo de vida do seu país natal, algo que verificamos pelas constantes tentativas de incorporação de elementos britânicos no seu quotidiano e pelo modelo educativo que adopta para a sua filha Laura. Confrontado com uma cultura que lhe é estranha, este homem não procura adaptar-se e dessa forma viver em harmonia com os nativos e o *modus vivendi* estírio. Pelo contrário, mostra desprezar qualquer tipo de superstição e reage à verdadeira história dos Karnstein com bastante confusão e incredulidade:

‘What! Seen the Countess Mircalla,’ exclaimed my father; ‘why, she has been dead more than a century!’

’Not so dead as you fancy, I am told,’ answered the general.

‘I confess, general, you puzzle me utterly,’ replied my father, looking at him, I fancied, for a moment with a return of the suspicion I detected before. (Le Fanu 260)

Mais tarde, quando o general Spielsdorf avança com esta conversa e refere de que forma planeia destruir Carmilla, a narração de Laura continua a relatar a forma como o seu pai reage à informação:

‘What vengeance can you mean? Asked my father, in increasing amazement.

(...)

‘What!’ exclaimed my father, more than ever bewildered.” (*Ibidem* 261).

Não reconhecendo devidamente o perigo que o rodeia e ficando desta forma vulnerável à vampira, que exerce o seu poder através dos avanços de cariz erótico em relação a Laura, o pai da jovem acaba por ver a sua autoridade subvertida. Acreditando ser o verdadeiro protector da sua filha, acaba por falhar neste papel quando assume que detém uma posição de superioridade

cultural em relação aos habitantes da Estíria. Cego pelas suas próprias convicções, ignora assim o agente de mudança e subversão que invade a sua propriedade e a sua família.

Contrastando com a identidade do pai de Laura, temos a falecida mãe da jovem, que é referida apenas algumas vezes durante o conto. Sabemos que esta nasceu na Estíria (*Ibidem* 209) e é descendente da família Karnstein (*Ibidem* 233) e portanto poderemos basear-nos nestas informações para delinear a sua identidade e associá-la à Estíria. Apesar de não estar presente na vida de Laura, a importância desta mulher recai precisamente na sua ausência e no facto de deste modo proporcionar à sua filha uma oportunidade para descobrir e explorar a sua sexualidade e a sua posição na sociedade:

The mother's absence creates a mystery for her child to solve, motivating time and again the redefinition – the absence of role-models – of female decorum, gender roles, and sexuality. In the absence of the mother, the child is left with a personal mystery, too, that motivates a formal search for “origins” (...) (Dever xi)

Este retorno às origens, que é iniciado com a mãe de Laura devido à sua ascendência e consolidado com Carmilla na sua ausência, impele a própria Laura a descobrir a sua identidade<sup>66</sup>. Juntamente com a vampira, que também carece de atenção por parte de uma mãe que a abandona, as duas jovens partilham a perda de uma figura maternal e o profundo entendimento que daí advém, embarcando num complexo mas necessário processo de auto-descoberta e transgressão social. Assim, podemos afirmar que os elementos de subversão transmitidos a Laura provêm de duas fontes que estão intrinsecamente relacionadas com a Estíria e se infiltram sorrateiramente em oposição aos alicerces que sustentam a identidade britânica do pai da jovem e dos ensinamentos que este lhe transmite antes do aparecimento de Carmilla<sup>67</sup>.

Sendo o produto de duas identidades e culturas tão distintas, a identidade de Laura é híbrida e bastante ambígua. É por essa razão que Carmilla a escolhe como alvo predilecto, pois a jovem é facilmente influenciada por agentes externos e não conta com uma identidade consolidada. Desta forma, torna-se mais fácil para a vampira exercer a sua influência e provocar as mudanças que pretende em Laura.

---

<sup>66</sup> Sobre esta temática e baseando-se igualmente na perspectiva de Carolyn Dever, Jarlath Killen refere: “The missing mothers of Laura and Carmilla may propel them into ever-closer union as a means to solve the mystery of self-identity.” (“In the Name of the Mother”, 365).

<sup>67</sup> Notamos que antes do aparecimento de Carmilla, Laura se encontra muito mais próxima do seu pai, referindo também mais frequentemente os hábitos de origem britânica que este e ela própria adoptam no seu quotidiano. Com a mudança psicológica provocada pela vampira, Laura distancia-se mais do seu pai e essa distância é até verificada a nível físico, pois a jovem encontra-se mais vezes fora de casa devido aos passeios que dá com Carmilla a seu lado.

Esta identidade híbrida da jovem traduz, aliás, a atitude que mantém em relação à vampira: consegue identificá-la como um ser estranho e causador de repulsa, mas dá resposta aos seus próprios desejos e acaba por ceder à sedução. Mesmo depois de descobrir a verdadeira natureza de Carmilla, Laura distancia-se do seu pai, referindo, numa reflexão efectuada no momento em que redige a sua história, que o episódio da perseguição da vampira ainda lhe causa agitação e a destruição da mesma a mergulhou numa solidão insuportável:

I write all this you suppose with composure. But far from it; I cannot think of it without agitation. Nothing but your earnest desire, so repeatedly expressed, could have induced me to sit down to a task that has unstrung my nerves for months to come, and reinduced a shadow of the unspeakable horror which years after my deliverance continued to make my days and nights dreadful, and solitude insupportably terrific. (Le Fanu 269)

Carmilla é portanto uma quarta identidade que, tal como Laura, age como um *blending factor* entre culturas distintas. No entanto, enquanto que esta última é relativamente passiva e recebe conhecimento que lhe vai permitir consolidar a sua identidade, a vampira tem plena consciência da sua natureza e dos seus objectivos. A sua transgressão é consciente e propositada e utilizando o seu poder como jovem sedutora e aparentemente inocente e bondosa, Carmilla promove o cruzamento entre culturas com o intuito de por fim efectuar uma autêntica *reverse colonization*, algo que será abordado em pormenor no subcapítulo seguinte.

O choque cultural entre o pai de Laura e Carmilla é, como poderá ser deduzido, assaz significativo, pois ambos constituem extremos culturais quando consideramos o modo de vida vitoriano e as concepções que abundavam nesta sociedade sob a égide de uma expansão imperial sem precedentes. Enquanto que a vampira procura subverter a hierarquia social e a repressão que sente manipulando a própria identidade de Laura, o pai da jovem pretende resistir a este agente de mudança e manter o seu poder e autoridade. No entanto, de forma talvez irónica, o pai de Laura, como personagem representante da população britânica, está sujeito a todos os significados que desta emerge e que ele veicula, entre os quais o desejo secreto dos vitorianos de alcançarem a liberdade sexual existente entre os povos do Centro e Leste europeus. Comparando a repressão sexual exigida pelo seu modo de vida com a exótica mas sempre perigosa liberdade associada não apenas às mencionadas regiões da Europa mas também ao continente africano, os vitorianos fomentaram uma memória colectiva baseada no fascinante exotismo destes locais, na idealização de criaturas monstruosas e na representação metafórica do acto de penetração sexual através do acto de exploração efectuada pelos diversos

exploradores ao serviço da Grã-Bretanha em diversas partes do globo<sup>68</sup>. A propósito da articulação destas temáticas, Teri Ann Doerksen refere:

Vampire texts, which became increasingly popular as the images of the Dark Continent proliferated, provided an exploration of illicit sexuality shrouded first in the construction of metaphorical “creatures of darkness,” to replace the inhabitants of Darkest Africa, and second in the displacement of the kind of penetration involved in literal sexuality into the metaphorical realm of a somewhat different kind of “penetration.” (140)

Sendo que o pai de Laura inevitavelmente incorpora as ansiedades partilhadas pelos homens vitorianos, o contacto deste com a vampira só incentiva de forma mais intensa este fascínio pelo desconhecido. Não podemos de forma alguma ignorar o facto de ele, tal como Laura, se sentir imensamente encantado pela vampira: “He flatters her with compliments, ‘galantly’ kisses her hand, holds it ‘very kindly,’ is solicitous about her health, and protests against her threat of leaving; and she seductively draws on him.” (Nethercot 32).

A um nível mais particular, podemos ainda verificar, através da seguinte passagem em concreto, que Laura tem consciência da influência de Carmilla na sua personalidade e hábitos diários:

The precautions of nervous people are infectious, and persons of a like temperament are pretty sure, after a time, to imitate them. I had adopted Carmilla’s habit of locking her bedroom door, having taken into my head all her whimsical alarms about midnight invaders and prowling assassins. I had also adopted her precaution of making a brief

---

<sup>68</sup> Tal como os territórios desconhecidos das colónias britânicas e dos locais por explorar, também a sexualidade dos vitorianos era metaforicamente um território estranho e exótico. E, tal como a submissão que os britânicos exigiam aos povos destas áreas, também os seus próprios desejos eróticos eram alvo de uma intensa repressão levada a cabo pelas mais diversas regras sociais e pela tentativa de obtenção de uma perfeição idealizada que tomava forma sob vários conceitos, mitos e figuras. A obra *She* de H. Rider Haggard aborda precisamente este tema em particular: as personagens Leo, Holly e Job embarcam numa viagem até África, onde encontram uma tribo chamada Amahagger com costumes bastante distintos daqueles a que estão habituados. Entre as diferenças mais marcantes podemos destacar o facto de a sexualidade, em particular a feminina, não estar sujeita a regras tão restritas como aquelas existentes na Inglaterra, o que poderá ser verificado, a título de exemplo, quando uma mulher pertencente aos Amahagger decide beijar Job de forma desinibida e em público: “At breakfast one of the women, no longer quite young, advanced, and publicly kissed Job. I think it was in its way the most delightful thing (putting its impropriety aside for a moment) that I ever saw. Never shall I forget the respectable Job’s abject terror and disgust.” (Haggard 93). Esta passagem mostra, além da liberdade feminina nesta tribo, a perspectiva de dois *gentlemen* britânicos que consideram o acto impróprio e mesmo repugnante. No entanto, Holly não consegue negar que toda esta liberdade o fascina, o que o leva a referir-se a esta cena como uma das mais prazerosas que já observou. Assim, vemos que o homem britânico, apesar de profundamente moldado pela cultura do seu país, não esconde que desejaria a abolição das restrições sexuais que esta lhe impõe.

search through her room, to satisfy herself that no lurking assassin or robber was ‘ensconced’. (Le Fanu 236/237)

Esta minúcia descritiva aponta para o facto de a vampira conseguir exercer o seu poder transformador até nos aspectos mais simples da vida de Laura, o que facilita a subversão da identidade da jovem e a aproxima cada vez mais da sua astuta predadora<sup>69</sup>. O facto de Laura criar o hábito de verificar se o quarto de Carmilla estaria livre de qualquer assassino ou ladrão acentua ainda a relação de submissão da jovem perante a vampira, algo que iremos analisar ao pormenor no capítulo VII. Assim, sem Laura ou o seu pai perceberem, o mundo à sua volta vai-se alterando à medida que Carmilla coloniza lentamente os traços culturais distintivos em ambos, bem como as suas identidades, e consegue assim subvertê-los de forma a que sirvam a sua conquista por poder e emancipação.

---

<sup>69</sup> Diversas cenas na adaptação cinematográfica de “Carmilla”, intitulada *The Vampire Lovers*, apontam para mudanças na identidade das personagens após o aparecimento da vampira. Numa cena em que Carmilla incentiva Emma a alterar a sua forma de vestir habitual, vemos que esta última o faz com algum receio e repúdio mas acaba por ceder à vontade da vampira, permitindo mais um avanço de carácter erótico em relação à jovem: “(...) Carmilla can first display her body then have her unwary host disrobe to try on one of the dresses she had laid out, insisting that to get the feel of the fabric she must wear nothing underneath, so that this episode becomes the first in the pattern of sensual manipulation which the vampire practices throughout the film.” (Silver e Ursini 113). Na mesma adaptação cinematográfica, também *Mademoiselle Perrodot* (interpretada por Kate O’Mara) acaba por ver a sua identidade subvertida quando abandona os seus princípios e responsabilidades sob a influência de Carmilla, mentindo a um detective e negligenciando o bem-estar de Emma (00:53:32/00:57:25).

### 3.3. O retorno do reprimido: a ameaça da *reverse colonization*

Como pudemos observar ao longo da presente análise, em especial nos dois anteriores subcapítulos, Carmilla pretende sempre adquirir poder e subverter aspectos culturais e identitários presentes nas suas vítimas e opositores. À luz do contexto em que Sheridan Le Fanu escreveu este conto, levanta-se irremediavelmente a questão da conquista imperial britânica e este é um tema particularmente abordado em “Carmilla”. Desta forma, é-nos permitido questionar que papéis são atribuídos às diversas personagens quando associamos esta narrativa à forte colonização que se fazia sentir durante a Era Vitoriana. Quem serão os colonizadores e os colonizados? Será Carmilla uma representação de todos os povos oprimidos pela ideologia imperial britânica, incapaz de alcançar uma vitória face aos seus opressores e acabando inevitavelmente destruída pelos mesmos? Ou terá conseguido, na sua breve estada com Laura, efectuar aquilo que designaremos como *reverse colonization*? Estas questões serão debatidas em seguida, sendo que primeiramente iremos mencionar a proeminência destes temas na literatura gótica e abordar o próprio conceito de *reverse colonization*.

A literatura gótica, e em especial as obras que fazem uso da figura do vampiro directa ou indirectamente, trata de forma peculiar o tema do Outro, relacionando-o com as imagens que adornavam a memória colectiva dos vitorianos dada a intensa exploração de territórios desconhecidos na época. O Outro constituiria o exótico, o misterioso, o perigoso, o proibido. À partida, poderíamos pensar que o vitoriano, face a estas concepções, procuraria evitar aquilo que na sua mente profundamente aculturada se estabeleceria como Outro. No entanto, acreditando possuir uma missão civilizadora que era inculcada em toda a população desde tenra idade<sup>70</sup>, o indivíduo vitoriano procura subverter este mundo desconhecido e transformá-lo:

(...) this was a time during which the sun of the English empire was presumed to be illuminating the entire globe – and one by-product, for the English, was that they were able to imagine themselves as the torchbearers of civilization, proudly enlightening and

---

<sup>70</sup> A educação recebida pelos jovens rapazes nas escolas visava inculcar ideais imperialistas e colonizadores nos mesmos de forma a que futuramente se tornassem amantes da exploração e conquista, contribuindo para a expansão do Império. Além disto, a própria literatura infanto-juvenil procurava, de forma discreta e fazendo uso de elementos apelativos, influenciar os adolescentes nesta direcção: um exemplo disto é a obra *Treasure Island* (1883) de Robert Louis Stevenson, em que temos um rapaz chamado Jim Hawkins que perde progressivamente a sua inocência à medida que embarca numa aventura que visa explorar uma ilha repleta de piratas em que se encontra um suposto tesouro. No entanto, é o poema que inicia o romance (intitulado “The Hesitating Purchaser”) que nos remete para a questão da educação dos jovens, pois o autor dirige-se a um comprador hesitante e informa o mesmo que este deverá adquirir a obra para os “(...) wiser youngsters of to-day:” (Stevenson, *Treasure*, 3). Utilizando a figura do herói-criança, obras como *Treasure Island*, *Peter Pan* (representado pela primeira vez em 1904) ou *David Copperfield* (1850) ou revistas como *The Boy's Own Paper* (em circulação de 1879 até 1967) serviam como elementos propagandísticos e incentivavam aqueles que seriam futuros colonizadores e administradores de assuntos imperiais a comportarem-se como os heróis apresentados por este tipo de literatura e *media*.

civilizing all the mysterious and dangerous exotica with which they came into contact.  
(Doerksen 137)

Apesar de a expansão imperial ter atingido o seu auge entre 1870 e 1914 e ocupando por esta altura cerca de um quinto do mundo (integrando mais de 300 milhões de pessoas) (Ramos 87), nem toda a população concordava com a conquista e conseqüente submissão de outros povos e diversos autores incluem nos seus textos fantasias de *reverse colonization*, em que as personagens representantes de culturas que eram supostamente inferiores segundo a perspectiva britânica adquirem poder suficiente para subverter o domínio dos seus colonizadores, muitas vezes sem estes terem consciência até que seja tarde demais. Utilizando um complexo sistema de metáforas e analogias, as narrativas de *reverse colonization* constituem, tal como Stephen Arata refere, verdadeiras críticas à ideologia imperialista:

Reverse colonization narratives thus contain the potential for powerful critiques of imperialist ideologies, even if that potential usually remains unrealized. As fantasies, these narratives provide an opportunity to atone for imperial sins, since reverse colonization is often represented as deserved punishment. (623)

Aplicando este termo à obra em estudo, vemos que Carmilla, sendo esta um Outro não apenas devido à sua natureza não humana mas também pelo facto de representar uma cultura, identidade e religião distintas do povo britânico, se assemelha a um *dark continent*<sup>71</sup>. No entanto, a vampira não espera pacificamente para ser explorada e iluminada pela chama civilizadora britânica. Ao invés, ela própria procura a civilização para a corromper e subverter o processo de colonização, fazendo sabiamente uso da subestimação do pai de Laura e das restantes personagens masculinas em relação a si própria.

O pai de Laura é, supostamente, o principal agente colonizador na Estúria, sendo que temos vindo a verificar tal facto através da sua caracterização como homem branco britânico e protestante. As restantes personagens masculinas, nomeadamente o general Spielsdorf e Baron Vordenburg, representam o patriarcado que visa a eterna submissão da mulher a fim de consolidarem a sua autoridade e a ordem social. Relativamente a Laura, não nos podemos esquecer da sua identidade híbrida, o que nos impede de a considerar uma colonizadora semelhante ao seu pai. Além disto, Carmilla utiliza a jovem directamente para enfraquecer

---

<sup>71</sup> Era por este termo que África era conhecida na década de publicação de *In a Glass Darkly*: “Na década de 70, a África permanecia praticamente inexplorada, pelo que era referida como o continente negro (*the dark continent*), numa alusão à cor de pele dos seus habitantes e ao desconhecimento europeu do território.” (Ramos 87/88). Inicia-se então o que viria a ser chamado de *Scramble for Africa*, a conquista frenética do território africano por diversos países europeus: “(...) an extraordinary surge of European imperialism. In no more than two decades at the end of the nineteenth century, European powers expanded out from the few strongholds they had along the African coastlines and divided the vast mass of the continent between them.” (Koponen 117).

aquele que pretende verdadeiramente colonizar e, ao contrário da distância que mantém em relação a este último, não nos é possível atestar que a vampira não nutra realmente um sentimento de apreço e amor, bem como de atracção física, em relação a Laura.

Apesar desta constante tentativa de colonização por parte do pai de Laura, que despreza os costumes estírios e sub-repticiamente mantém uma atitude de superioridade perante a população local, veremos que Carmilla se estabelece como a verdadeira colonizadora. As tentativas de colonização por parte do pai de Laura acabam por se tornar infrutíferas, uma vez que este parte de uma posição enfraquecida: em primeiro lugar, encontra-se num local que lhe é desconhecido e que não corresponde à sua pátria. Já Carmilla possui a vantagem de se encontrar na sua terra natal, sendo que podemos ainda supor que conhece muito bem o território pois vagueia por este há séculos devido à sua natureza imortal. De igual forma, a natureza humana do pai de Laura (e, por associação, da sua filha) torna-o vulnerável a possíveis ataques da vampira, especialmente se considerarmos os hábitos nocturnos desta última, o que lhe permitiria, caso assim pretendesse, atacar o seu anfitrião durante o seu sono sem grande esforço. Para além destas razões que justificam o facto de o pai de Laura ser um colonizador relativamente fraco, temos ainda a sua relação com a mãe de Laura, sendo esta de origem estíria. Esta miscigenação e o conseqüente produto da mesma, *i.e.* Laura, abalam o legado deste homem, que conta apenas com as suas convicções e uma cada vez menor ligação à cultura britânica na sua tentativa de continuar a exercer uma posição superior. Chelsea Graham, partilhando esta perspectiva sobre o porquê de o pai de Laura não ser um poderoso colonizador, não separa no entanto este de Laura, considerando que ambos representam este papel:

In the novella, it is made clear that Laura and her father are English, and also foreigners who have taken up residence in Styria. This places them in a colonizing role, and they are often depicted as living lives which are separate and elevated from the lives of the peasant natives. While this role as colonizer would typically place them in a position of power, their foreignness and unfamiliarity with the customs and culture of the land they now inhabit, ends up hurting them. (27)

Perante este panorama, cabe-nos agora apontar de que forma Carmilla efectua a previamente mencionada *reverse colonization*. A acção mais óbvia e relevante que a vampira realiza com este fim é o facto de sugar o sangue de Laura diversas vezes, transformando a jovem de forma a erradicar aos poucos os seus traços culturais britânicos. Lentamente, Carmilla vai afastando Laura do seu pai, isolando gradualmente este último, e transmite à jovem o conhecimento sexual que lhe era negado pela sua educação tipicamente vitoriana. Simbolicamente, a vampira corresponde a um Outro invasor que se alimenta do sangue vital de Inglaterra e concretiza desta forma o receio da *reverse colonization*: “(...) blood is the classic

symbol for sovereignty and national ownership, so it is a logical representative progression that a fear of reverse-colonization might be demonstrated by invasive Others draining England's life blood." (Brock 123). Carmilla é assim um agente monstruoso que corrompe um núcleo familiar cuja figura autoritária e patriarcal tenta consecutivamente repudiar crenças e tradições locais para incorporar um estilo de vida tipicamente britânico.

Para além disto, há outros indícios que consolidam a marca, física e psicológica, que a vampira deixa nas personagens. Podemos referir, em primeiro lugar, o entorpecimento da mão do general Spielsdorf após a luta que trava com Carmilla:

'One sign of the vampire is the power of the hand. The slender hand of Carmilla closed like a vice of steel on the general's wrist when he raised the hatchet to strike. But its power is not confined to its grasp; it leaves a numbness in the limb it seizes, which is slowly, if ever, recovered from.' (Le Fanu 271)

Simbolicamente, este efeito traduz, tal como o conhecimento que a vampira transmite a Laura, a impossibilidade de escapatória de Carmilla. O general, representante de uma sociedade patriarcal que visa surprimir qualquer tipo de ataque à ordem social imposta, enfrenta um enfraquecimento permanente do qual nunca recuperará. De igual forma, também a marca deixada no pescoço de Laura devido à mordedura pretende lembrar a mesma, e quem tiver acesso à história<sup>72</sup>, que a vampira não cessa a sua influência depois da sua suposta destruição. Relativamente a este último acontecimento, tal como já mencionado anteriormente, não temos qualquer prova de que a vampira é realmente destruída, pois Laura não só não assistiu ao dito ritual como acaba a sua história afirmando que diversas vezes parece sentir a presença de Carmilla nas redondezas. Curiosamente, a trilogia da Hammer Film Productions que temos vindo a analisar faz precisamente um intenso uso da falsa destruição da vampira, sendo que em *The Vampire Lovers* a mesma é destruída recorrendo a uma estaca e posterior decapitação (01:23:16-1:25:34), mas reencarna em *Lust for a Vampire* através de um ritual. No final desta última adaptação, a vampira é novamente destruída quando um incêndio deflagra no castelo da família Karnstein (01:32:37), para reencarnar uma terceira vez em *Twins of Evil* num ritual semelhante ao do filme anterior (00:24:59-00:26:52). Naturalmente, a Hammer Film Productions pretendeu desta forma perseguir o sucesso alcançado por *The Vampire Lovers*, tendo engenhosamente contribuído para a associação do mito do vampiro a rituais de índole satânica e reencarnação e, simultaneamente, consolidando a imagem de Carmilla como uma vampira extremamente poderosa cuja influência não pode ser facilmente suprimida:

---

<sup>72</sup> Parte-se do princípio de que esta história tornar-se-á acessível a diversos leitores, tal como é indicado no prólogo pelo narrador que nos informa da sua decisão de a publicar: "As I publish the case in this volume simply to interest the 'laity' (...)" (Le Fanu 205).

As they had with the *Dracula* films, Hammer executives quickly exploited their new vampiric success. In this film Countess Karnstein is revived again, following the example of Christopher Lee's *Dracula*, who was destroyed at the end of each film only to rise again at the beginning of the next.

*Twins of Evil* (...) the third film in Hammer's "Carmilla" series (...) combined material from Le Fanu's story with a witch-hunting narrative, and the result is an effective horror film. In this film the vampire Countess Karnstein is revived by the latest Count Karnstein in an attempt to communicate with the devil. (Holte 104/105)

Tomando em consideração todos estes aspectos e a sempre presente analogia que mantemos com a Irlanda na época em que o conto foi escrito, é possível concluir que Sheridan Le Fanu inverte os papéis de colonizador e colonizado com o intuito de criticar a submissão da Irlanda face aos colonizadores britânicos, sendo que estes exerciam uma enorme pressão na população irlandesa<sup>73</sup>. De igual modo, o autor estará também a criticar a ideologia imperial britânica *per se*, denunciando a injustiça da mesma e declarando discretamente que os povos subjugados são capazes de se insurgir de forma bastante artilosa.

Assim, Carmilla é a personificação do eterno reprimido que retorna e se vinga dos seus opressores, obtendo sucesso nesta sua missão e desconstruindo sistemas de repressão: "The monster's escape signifies a catastrophic, yet liberating breakdown of systems of repression and restraint (...)" (Chaplin 256). E como ser monstruoso reprimido que é e volta, não poderemos deixar de analisar esta figura à luz do famoso ensaio "The Uncanny" (1919) de Sigmund Freud, que iremos explorar no seguinte capítulo.

---

<sup>73</sup> Este tema foi abordado em pormenor no capítulo 2.1. Uma Irlanda negra: panorama social, político e religioso.

## Capítulo IV – “This I know is paradox”: o *uncanny* de Sigmund Freud

### 4.1. Noite dos mortos-vivos: vampiros, o gótico e o *uncanny*

Sigmund Freud publicou, no ano de 1919, um ensaio intitulado “The Uncanny”, tendo este vindo a ser uma das mais influentes publicações da sua carreira e particularmente relevante na análise literária, em especial no que respeita a literatura gótica. Antes de estabelecermos a devida relação entre o termo *uncanny*, o gótico e o mito do vampiro, é importante perceber a definição do mesmo segundo Freud: “(...) the uncanny is that species of the frightening that goes back to what was once well known and had long been familiar.” (*The Uncanny*, 124). O psicanalista refere ainda que o termo se relaciona com aquilo que desperta uma sensação de perturbação e terror mas, tendo presente que nem sempre foi usado com um sentido delineado<sup>74</sup>, é comum associá-lo ao que provoca medo na generalidade (*Ibidem* 123). Devido à dificuldade em encontrar uma palavra que veiculasse devidamente todos os significados pretendidos por Freud, o mesmo faz um levantamento de termos em diversas línguas que de alguma forma se lhe assemelham na transmissão da sua ideia do ponto de vista semântico. Chega assim à conclusão que *unheimlich* (traduzido em inglês como *uncanny*) será a escolha mais acertada.

Através desta definição mais imediata do termo, conseguimos perceber facilmente a sua aplicação em particular na literatura gótica e no uso da figura do vampiro, pois ambos contêm em si um pendor fantástico que se relaciona intimamente com sentimentos de terror e desconcerto. No entanto, a ligação revela-se bastante mais profunda: o *uncanny* deriva de algo que foi reprimido (“(...) this uncanny element is actually nothing new or strange, but something that was long familiar to the psyche and was estranged from it only through being repressed.” (*Ibidem* 148)) e, como temos vindo a verificar até ao presente momento, o gótico aborda consistentemente o tema da repressão. Através do uso de elementos sobrenaturais e naturalmente provocadores de um sentimento de *uncanniness*, tal como o vampiro, é possível transgredir barreiras e representar assim a superação ou tentativa de superação de um determinado tipo de repressão, seja esta de âmbito pessoal ou social. Consideramos assim que o *uncanny* de Freud, bem como a psicanálise no geral, partilham uma miríade de temáticas com o gótico que são tratadas à luz das suas configurações modernas. Sue Chaplin afirma:

(...) many of the foundational principles of psychoanalytic theory as it began to be developed by Sigmund Freud in the early twentieth century were anticipated by Gothic

---

<sup>74</sup> Freud afirma que apenas Ernst Jentsch tinha já explorado o conceito, embora de forma não exaustiva: “On this topic we find virtually nothing in the detailed accounts of aesthetics, which on the whole prefer to concern themselves with our feelings for the beautiful, the grandiose and the attractive – that is to say, with feelings of a positive kind, their determinants and the objects that arouse them – rather than with their opposites, feelings of repulsion and distress. In the medico-psychological literature I know only one study on the subject, that of E. Jentsch; and this, while rich in content, is not exhaustive.” (Freud, *The Uncanny*, 123).

fiction as early as the mid-eighteenth century. It could be said, further, that Gothic fiction and Freudian theory are both products of certain modern configurations of power and sexuality, and that both of these discourses – Gothicism and psychoanalysis – explore and interrogate these aspects of modernity in similar ways. (21)

Referimos portanto que a figura do vampiro se relaciona com o *uncanny*. Mas remetemos, antes de mais, para a generalidade da psicanálise que interpreta o monstro gótico como a personificação de medos, desejos e fantasias inaceitáveis socialmente que derivam da consciência e são, portanto, transmutados nestas representações de monstruosidade, tal como as repressões inconscientes ganham forma através de imagens em sonhos ou sintomas de histeria (Hurley 197/198). O *uncanny* é precisamente a evidência da repressão, desde uma idade precoce, destes medos e ânsias<sup>75</sup> e, como já foi mencionado, os vampiros da literatura gótica simbolizam muitas vezes estas mesmas repressões e a sua superação.

Além disto, o ensaio de Freud menciona directamente instâncias em que o *uncanny* se manifesta que podemos associar à figura do vampiro. Em primeiro lugar, o psicanalista refere que sentimentos de *uncanniness* podem surgir não só em relação à morte e cadáveres mas também ao retorno dos mortos: “To many people the achme of the uncanny is represented by anything to do with death, dead bodies, revenants (...)” (*The Uncanny*, 148). Como sabemos, a figura do vampiro corresponde geralmente a um cadáver animado, um *revenant*, e, por esta razão, é intrinsecamente *uncanny* na sua natureza. Da mesma forma, a destruição mais comummente levada a cabo pelos inimigos de um vampiro na literatura gótica passa por decapitar o mesmo<sup>76</sup>, algo que está incluído num conjunto de instâncias consideradas *uncanny* por Freud:

Severed limbs, a severed head, a hand detached from the arm (as in a fairy tale by Hauff), feet that dance by themselves (as in the novel by A. Schaeffer mentioned above) – all of these have something highly uncanny about them, especially when they are credited, as in the last instance, with independent activity. (*Ibidem* 150)

Verificaremos agora diversos fenómenos apontados como *uncanny* no ensaio do psicanalista e como os mesmos estão presentes nas mais relevantes obras góticas da Era Vitoriana, o que nos permitirá consolidar a relação entre este conceito e o gótico.

---

<sup>75</sup> “(...) the uncanny element we know from experience arises either when repressed childhood complexes are revived by some impression, or when primitive beliefs that have been surmounted appear to be once again confirmed.” (*Ibidem* 155).

<sup>76</sup> Temos como exemplos paradigmáticos os vampiros Dracula e Carmilla, seguindo-se as passagens que, respectivamente, ilustram a decapitação de ambos como método de destruição: “For, friend John, hardly had my knife severed the head of each, before the whole body began to melt away and crumble into its native dust (...)” (Stoker, *Dracula*, 436); “Then the head was struck off, and a torrent of blood flowed from the severed neck.” (Le Fanu 269).

Começaremos pelo duplo, sobre o qual Freud menciona o trabalho desenvolvido por Otto Rank: “The motif of the double has been treated in detail in a study by O. Rank. This work explores the connections that link the double with mirror-images, shadows, guardian spirits, the doctrine of the soul and the fear of death.” (*Ibidem* 142). Refere também que, apesar de podermos explicar este fenómeno tendo por base patologias relacionadas com o ego, nada nos ajuda verdadeiramente a explicar a razão pela qual nos provoca um sentimento de *uncanniness* tão acentuado (*Ibidem* 143) e a verdade é que o recurso reiterado ao duplo pela literatura gótica é sempre bastante perturbador.

A obra que, de forma mais evidente, constitui o paradigma da abordagem do tema do duplo na língua inglesa será *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, em que Hyde se manifesta exteriormente e se constitui como duplo de Jekyll, sendo ambos extremamente diferentes um do outro não apenas psicologicamente mas também fisicamente<sup>77</sup>. A perversidade e violência propagadas por Hyde são certamente *uncanny*, especialmente se tomarmos em consideração a atmosfera sombria em que a personagem se move durante o conto. Além disto, as adaptações cinematográficas desta obra esforçam-se claramente por apresentar sempre o momento de transformação envolto de intensos sentimentos de desconcerto: a criatura humanóide que agressivamente emerge do peito de Hyde em *Mary Reilly* (1996) é de facto bizarra, bem como os gigantes caninos do animalesco Hyde de Rouben Mamoulian em *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1931). No entanto, apesar de a icónica obra de Robert Louis Stevenson ser, como já referimos, o melhor exemplo do uso do duplo pela literatura gótica, o tema da dualidade encontra-se intimamente relacionado com o gótico<sup>78</sup> e está presente em praticamente todas as obras deste género.

Outro fenómeno *uncanny* muito presente em diversas obras góticas é a dúvida se certos objectos aparentemente inanimados possuem de facto uma essência ou vida próprias e a insanidade:

‘doubts as to whether an apparently animate object really is alive; and, conversely, whether a lifeless object might not perhaps be animate’ (...) the impressions made on us

---

<sup>77</sup> Jekyll é um respeitável *gentleman* descrito como um *connoisseur* (Stevenson, *Strange Case*, 24) e um agradável anfitrião que regularmente se reúne com outros *gentlemen* com o intuito de preservar a sua reputação e círculo de amizades e interesses: “(...) the doctor gave one of his pleasant dinners to some five or six old cronies, all intelligent, reputable men and all judges of good wine (...)” (*Ibidem* 18). Já Hyde apresenta-se como um indivíduo desagradável física e psicologicamente: “Mr. Hyde was pale and dwarfish, he gave an impression of deformity without any nameable malformation, he had a displeasing smile, he had borne himself to the lawyer with a sort of murderous mixture of timidity and boldness, and he spoke with a husky, whispering and somewhat broken voice; all these were points against him, but not all of these together could explain the hitherto unknown disgust, loathing and fear with which Mr Utterson regarded him.” (*Ibidem* 16).

<sup>78</sup> Valerá a pena explicitar que dualidade e duplo não são termos sinónimos no seio da nossa análise. O fenómeno do duplo é certamente uma manifestação de dualidade, no entanto, a dualidade poderá ser manifestada de diferentes formas que não passam pela utilização do duplo.

by waxwork figures, ingeniously constructed dolls and automata (...) the uncanny effect produced by epileptic fits and the manifestations of insanity, because these arouse in the onlooker vague notions of automatic – mechanical – processes that may lie hidden behind the familiar image of a living person. (*Ibidem* 135)

A insanidade percorre obras góticas tão conhecidas como a previamente explorada *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* mas também *The Monk*, *Melmoth the Wanderer*, *Wuthering Heights* (1847) ou *The Picture of Dorian Gray*. No entanto, talvez seja o norte-americano Edgar Allan Poe o principal responsável por associar o gótico à insanidade: contos como “The Tell-Tale Heart”, “The Black Cat”, “The Fall of the House of Usher” ou “Ligeia” e poemas como “The Raven”, “A Dream Within a Dream” ou “The Sleeper” abordam a insanidade como um dos seus temas principais, sendo todos por isso extremamente *uncanny*<sup>79</sup>.

Relativamente à questão dos objectos, temos o retrato em *The Picture of Dorian Gray* que, como sabemos, se constitui como o repositório de todas as acções levadas a cabo por Dorian. Assim, enquanto este mantém uma beleza inalterável, o seu retrato altera-se para revelar a sua alma imperfeita, os seus crimes e os seus defeitos:

He (...) dragged the purple hanging from the portrait. A cry of pain and indignation broke from him. He could see no change, unless that in the eyes there was a look of cunning, and in the mouth the curved wrinkle of the hypocrite. The thing was still loathsome,—more loathsome, if possible, than before,—and the scarlet dew that spotted the hand seemed brighter, and more like blood newly spilt.

(...) Why was the red stain larger than it had been? It seemed to have crept like a horrible disease over the wrinkled fingers. There was blood on the painted feet, as though the thing had dripped,—blood even on the hand that had not held the knife. (Wilde 201)

Também em certas obras incluídas no subgénero apelidado de *vampire fiction* há uma proeminência de objectos em que as personagens que confrontam o vampiro depositam a sua fé. Acreditam assim que estes objectos possuem poderes próprios capazes de afastar ou aniquilar o monstro. Um exemplo deste fenómeno encontra-se em *Dracula*, quando o grupo constituído por Jonathan Harker, Quincey Morris, Arthur Holmwood, John Seward e Abraham Van Helsing recorre a crucifixos (tomando como exemplo as práticas dos habitantes da Transilvânia,

---

<sup>79</sup> “The Tell-Tale Heart” contém outro elemento que é mencionado directamente por Freud como causador de sentimentos de *uncanniness*: o olho. Sobre isto, o psicanalista refere: “(...) psychoanalytic experience reminds us that some children have a terrible fear of damaging or losing their eyes. Many retain this anxiety into adult life and fear no physical injury so much as one to the eye.” (*The Uncanny*, 139). O narrador de Poe utiliza este medo inerente ao ser humano para desenvolver uma obsessão que o leva a assassinar o seu companheiro de casa.

inscritas no folclore daquela região dos Balcãs), uma hóstia e estacas para destruir o Conde e as suas vampiras. A crença no poder da cruz estende-se, praticamente, à generalidade dos textos integrados na *vampire fiction*, de que é exemplo *Interview with the Vampire*, apesar de nesta obra a mesma não surtir qualquer efeito, tal como a réstia de alhos que a população búlgara acredita afastar os vampiros:

(...) ‘Louis, the garlic, the crucifix above the door!’

I had not seen these things. It was a small crucifix, with the body of Christ in bronze fixed to the wood, and the garlic was wreathed around it, a fresh Garland entwined with an old one, in which the buds were withered and dried. (Rice 169)

A morte, em particular cadáveres, o retorno dos mortos, espíritos e fantasmas são, como já referimos, outros fenómenos mencionados por Sigmund Freud como causadores de *uncanniness* de uma forma extrema (*The Uncanny*, 148/153). A proeminência de figuras fantasmagóricas em obras góticas é marcante (Craig 1), especialmente durante a Era Vitoriana, em que o sobrenatural se encontrava profundamente enraizado na sociedade e o espiritismo começava a emergir das sombras, não só com a frequente realização de *séances* e reuniões (“As the Victorian era progressed, the practice of Spiritualism began to grow, both in practice and in notoriety (...) the frequency of séances and supernatural phenomenon soon drew the attention of the public.” (*Ibidem*)), mas também a sua propagação através dos *media* que promoviam o debate acerca do tema:

The Victorian debate over spiritualism took place on the printing press. Spiritualist tracts, pamphlets, books and periodicals were produced in numbers to match the movement’s explosive growth and along with the counter-attacks made from religious sources and the mainstream press, were aimed at the as-yet unconvinced as well as those secure in their own position. For the spiritualists, further, such publications were not useful merely to interest the curious; their collections of detailed anecdotes, impassioned testimonies and quasi-scientific apologetics aimed to convert even the most sceptical of readers. (Bann 14)

Assim sendo, não é surpreendente a ficção ter seguido esta tendência e os autores incluírem nas suas obras elementos sobrenaturais relacionados com a figura do fantasma sob as mais diversas formas. Destacam-se, neste contexto, obras como *A Christmas Carol* (1843) e *The Haunted House* (1859) de Charles Dickens, o conto “The Body Snatcher” (1884) do mesmo autor de *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, *The Canterville Ghost* de Oscar Wilde, *The Turn of the Screw* (1898) de Henry James, “The Phantom Ricksaw” (1888) de Rudyard Kipling

ou “An Account of Some Strange Disturbances in Aungier Street”<sup>80</sup> (1851) de Sheridan Le Fanu.

Outros fenómenos mencionados em “The Uncanny” poderiam ser aqui abordados em pormenor e relacionados com o gótico, tal como a incerteza sexual, o silêncio, o medo de ser enterrado vivo ou a telepatia<sup>81</sup>. No entanto, não pretendemos elaborar uma análise exaustiva, sendo que os próximos subcapítulos focarão também outras relações igualmente importantes entre o ensaio de Freud e a obra de Sheridan Le Fanu em particular.

Vemos assim que “The Uncanny”, publicado após a Era Vitoriana, aborda temas que já estavam amplamente tratados na literatura gótica. O contributo da psicanálise e do conceito de *uncanny* em particular é crucial para compreender as instabilidades do gótico, especialmente daquele produzido durante a Era Vitoriana, pois o ponto de confronto entre as barreiras do real e do imaginário oferece precisamente um espaço de debate, de libertação, superação e subversão de tabus, convenções e repressões: “This *Unheimlich* blurring of the real with the unreal points to the uncanny as being the key to understanding the instabilities within the Victorian Gothic.” (Smith e Hughes 5).

---

<sup>80</sup> Consultar as Figuras 3 e 4 na secção “Anexos” da presente dissertação.

<sup>81</sup> David Punter e Glennis Byron abordam estes temas. Relativamente à incerteza sexual, sugerem que a androginia está presente, a título de exemplo, na obra gótica *The Woman in White* de Wilkie Collins, o que revela a importância do gótico na desconstrução de barreiras de género: “(...) with the question of uncertainty about sexual identity, one can find this theme running through the literary: an outstanding example would be Virginia Woolf’s *Orlando* (1928) (...) A Gothic version of this might be found in Wilkie Collins’s *The Woman in White* (qq.v.), where many of the characters seem to have attributes more usually and stereotypically assigned to the opposite gender. It would be on these grounds that one might suggest that the Gothic plays a specific part in the challenging of conventional gender boundaries (...)” (285). Já o silêncio está comumente presente em *ghost stories*, permitindo a discreta intrusão de um Outro (“(...) it is clear that many ghost stories (...) revolve around moments of silence, which somehow allow a sense of the ‘other’ to intrude.” (*Ibidem* 286)). O medo de ser enterrado vivo constitui um dos principais temas da ficção de Edgar Allan Poe (*Ibidem* 285), abordando o mesmo indirectamente não só nos seus mais conhecidos contos como “The Fall of the House of Usher” ou “Ligeia” mas também directamente em “The Premature Burial”. Finalmente, temos a referência à telepatia, em que os autores, destacando a relação com a insanidade no gótico, afirmam: “(...) telepathy lies at the very heart of the Gothic, in the sense of barely understood intimations, the sense of one’s mind being possessed by another, the schizophrenic phenomenon of ‘thought broadcasting’.” (*Ibidem* 286).

#### 4.2. Adoração e repulsa: a relação paradoxal de Carmilla e Laura

Ao longo de todo o conto de Le Fanu, verificamos que a relação entre Carmilla e Laura é frequentemente descrita como sendo bastante paradoxal: Laura não só sente uma profunda atracção e sentimentos de apreço e carinho pela vampira, como também reconhece que a mesma lhe provoca estranheza e repulsa (Le Fanu 225). O presente subcapítulo pretende analisar a relação entre as duas jovens e mostrar como a mesma é profundamente *uncanny*, focando não apenas os fenómenos que provocam uma sensação de *uncanniness* segundo Freud, mas também a questão da repressão que é abordada precisamente neste ensaio do tão conhecido psicanalista.

Começaremos pelo facto já aqui referido que aponta imediatamente para a impossibilidade de Laura e Carmilla desenvolverem uma relação saudável e normal: o facto de a última ser uma vampira e não uma simples humana. Como já verificámos, a figura do vampiro apresenta-se como sendo intrinsecamente *uncanny*, envolvendo tudo o que o rodeia e espalhando um sentimento de curiosidade e desconcerto nos comuns mortais<sup>82</sup>. No entanto, o primeiro momento em que Laura experiencia de facto um forte sentimento de *uncanniness* relativamente a Carmilla dá-se pouco após o aparecimento desta última, quando a jovem Laura aproveita uma oportunidade para a observar e a reconhece como sendo a rapariga que anos antes estava presente no seu suposto sonho lúcido:

“I saw the very face which had visited me in my childhood at night, which had remained fixed in my memory and on which I had for so many years often ruminated with horror, when no one suspected of what I was thinking.

(...)

‘Wonderful indeed!’ (...) overcoming with an effort the horror that had for a time suspended my utterances. ‘Twelve years ago, in vision or reality, I certainly saw you. I could not forget your face. It has remained before my eyes ever since.’ (*Ibidem* 221)

---

<sup>82</sup> Não será por acaso que muitos vampiros, além da característica sensualidade e beleza, possuem a capacidade de hipnotizar as suas vítimas humanas. No cinema, podemos referir o transe provocado por Carmilla em *Mademoiselle Perrodot* na adaptação *The Vampire Lovers*, em que a última abandona o quarto de Laura para se dirigir ao quarto da vampira numa autêntica alienação relativamente ao espaço que a rodeia (00:49:35-00:50:52). De igual forma, o filme *Van Helsing* (2004), que reúne conhecidas personagens da literatura gótica como Dracula e o monstro de Frankenstein, mune Dracula de um semelhante poder de hipnotização: tal é verificado quando Anna, uma das vítimas de Dracula, dança com o vampiro e cede à sua sedução, despertando deste transe quando Van Helsing lhe grita desesperadamente “Anna, wake up!” (01:24:44-01:27:23). Já na literatura, um caso paradigmático em que isto acontece está presente em *Interview with the Vampire* quando Louis observa um vampiro a hipnotizar a sua vítima: “I could hardly bear it, the sight of her yearning towards him, seeing her dying now, under this vampire’s power. I wanted to cry out to her, to break her swoon.” (Rice 222).

Como podemos verificar, há um sentimento de terror evidenciado por Laura, sendo o mesmo provocado pela dimensão onírica deste encontro e pelo esbatimento de barreiras entre o real e o imaginário: “(...) an uncanny effect often arises when the boundary between fantasy and reality is blurred, when we are faced with the reality of something that we have until now considered imaginary (...)” (Freud, *The Uncanny*, 150). É precisamente isto que acontece neste encontro próximo entre as jovens, pois Laura obtém a confirmação de que um certo produto do seu inconsciente, *i.e.* Carmilla, é de facto real. A dúvida sobre se o estranho episódio da sua infância constituiu realmente um sonho ou realidade fica também certamente instaurada: “(...) I saw you – most assuredly you – as I see you now; a beautiful young lady, with golden hair and large blue eyes, and lips – your lips – you, as you are here.” (Le Fanu 222)<sup>83</sup>.

Este mesmo cruzamento entre a realidade e a fantasia está também presente quando a jovem Laura vê um gato gigante no seu quarto durante a noite, não conseguindo distinguir se este animal fará parte de um pesadelo ou se é efectivamente real:

I cannot call it a nightmare, for I was quite conscious of being asleep. But I was equally conscious of being in my room, and lying in bed, precisely as I actually was. I saw, or fancied I saw, the room and its furniture just as I had seen it last, except that it was very dark, and I saw something moving round the foot of the bed, which at first I could not accurately distinguish. But I soon saw that it was a sooty-black animal that resembled a monstrous cat. (*Ibidem* 237)

Como ficamos mais tarde a perceber, este gato é a própria Carmilla e esta associação entre ela e a forma de um animal é extremamente *uncanny*, tal como Macarena Vicencio afirma: “(...) one of her most uncanny features comes to light: she is associated with animal shapes.” (68). Em *The Vampire Lovers*, aliás, vemos que Emma, uma das vítimas de Carmilla, não sonha somente com a forma de um gato, associando a mesma à perturbadora imagem de uns caninos afiados e a sensações não apenas causadoras de medo mas também de prazer (00:33:25-00:34:08). Após *Mademoiselle Perrodot* ouvir os gritos de Emma provocados por este sonho e esta última afirmar: “I must have dreamed! (...) A great cat!” (00:34:05), vemos um gato comum a passear pela cabeceira de Emma, emitindo uma sombra na parede que o faz parecer

---

<sup>83</sup> Achamos oportuno referir, a propósito deste episódio em particular da infância de Laura e o acto de reviver o mesmo, a ideia de recalçamento que Sigmund Freud aborda nas suas teorias. O psicanalista considera que existe recalçamento quando uma determinada situação causadora de sintomas histéricos é suprimida da consciência da vítima. Assim, às forças que se opõem ao retorno à consciência de algo que fora esquecido e o próprio processo de esquecimento desta vivência patogénica dá-se o nome de recalçamento, sendo o mesmo portanto um mecanismo de defesa psicológico (Freud, *Cinco Conferências*, 26/27). Uma vez que Laura não suprime o suposto sonho que teve durante a infância e se recorda perfeitamente de todos os pormenores do mesmo, consideramos que não existe recalçamento nesta situação em particular, o que poderá explicar a facilidade de Carmilla em seduzir Laura e provocar-lhe mudanças psicológicas.

um animal de grande porte. Apesar de termos este regresso à normalidade em que aparentemente se prova que o acontecimento foi na verdade uma ilusão de óptica, não podemos deixar de considerar toda a situação bastante estranha e desconcertante, pelo que o gato continuará a provocar no espectador um sentimento de *uncanniness*, de incerteza e desconfiança.

Outro momento em que a relação entre as duas jovens se revela *uncanny* e aponta para o desconhecimento sexual de Laura verifica-se quando esta coloca a hipótese de Carmilla ser um rapaz que a tenta conquistar usando um disfarce: “(...) was there here a disguise and a romance? I had read in old story books of such things. What if a boyish lover had found its way into the house, and sought to prosecute his suit in masquerade (...)” (Le Fanu 226). A identificação da vampira com um rapaz aponta para uma curiosa androginia, que se revela *uncanny* porque questiona as normas convencionais relativamente à sexualidade e ao género. Como a relação entre as jovens adquire tons claramente eróticos, Laura pressupõe que Carmilla terá que ser um rapaz. Assim, através desta suposição, Le Fanu denuncia o facto de relações homossexuais serem geralmente inseridas no paradigma heterossexual, não sendo desta forma validadas (Thomas 149).

As investidas de Carmilla são também, portanto, *uncanny* em si mesmas. Laura refere diversas vezes que os costumes e hábitos da vampira são estranhos e distintos dos seus, mas apesar de relatar os mesmos, a jovem não consegue esconder ainda assim a admiração que nutre por Carmilla, destacando a sua forma de falar animada e a sua inteligência<sup>84</sup>. É também desta forma, através da constante tentativa de afirmação e emancipação de Carmilla, que a vampira se torna *uncanny* para as personagens masculinas. O desconhecimento destas relativamente à sexualidade feminina que a vampira expressa e tenta inculcar em Laura provoca-lhes um intenso sentimento de estranheza que culmina na percepção de Carmilla como uma verdadeira ameaça<sup>85</sup>:

---

<sup>84</sup> A estranheza de Laura não remete apenas para os hábitos diários da vampira mas também para as diferenças culturais entre as duas: “In some respects her habits were odd. (...) She used to come down very late, generally not till one o’clock, she would then take a cup of chocolate, but eat nothing; we then went out for a walk, which was a mere saunter, and she seemed, almost immediately, exhausted, and either returned to the *schloss* or sat on one of the benches that were placed, here and there, among the trees. This was a bodily languor in which her mind did not sympathise. She was always an animated talker, and very intelligent. She sometimes alluded for a moment to her own home, or mentioned an adventure or situation, or an early recollection, which indicated a people of strange manners and described customs of which we knew nothing. I gathered from these chance hints that her native country was much more remote than I had at first fancied.” (Le Fanu 226/227).

<sup>85</sup> Para além disto, outro factor *uncanny* para as personagens masculinas prende-se com o facto de Carmilla não usar força física para exercer a sua influência e poder. Pelo contrário, utiliza a sua extraordinária capacidade de sedução e manipulação para atingir os seus objectivos: “Carmilla (...) knows that women can use their apparent passivity and the other traditional skills granted to women to

Part of the reason Carmilla is so frightening to the men in the narrative is because she possesses knowledge of female sexuality that they do not have control of or access to. What I believe also contributes to Carmilla's perception as a threat to the men in the narrative is that she passes on her forbidden knowledge of sexuality to Laura. (Graham 22)

Vimos anteriormente que o *uncanny* deriva de algo que foi reprimido. Como podemos observar, esta situação remete-nos para a inferioridade da mulher em relação ao homem no seio da sociedade vitoriana. Tendo crescido rodeada de valores vitorianos, o sentimento de *uncanniness* de Laura perante Carmilla é intensificado, pois a vampira simboliza um *sexual awakening* que a jovem Laura ainda não tinha experienciado e do qual se mantivera afastada durante o seu crescimento devido à educação que lhe fora inculcada. Sendo este conhecimento sexual de natureza homossexual, consideramos que a repressão existente em torno desta questão<sup>86</sup> contribui de igual forma para o facto de as investidas amorosas de Carmilla serem tão *uncanny* para Laura. O que torna no entanto toda esta relação ainda mais desconcertante é o facto de a jovem possuir ela mesma desejos reprimidos relativamente à vampira. Atentemos na seguinte passagem:

I used to ask; 'what can you mean by all this? I remind you perhaps of someone whom you love; but you must not, I hate it; I don't know you – I don't know myself when you look so and talk so.'

She used to sigh at my vehemence, then turn away and drop my hand.

Respecting these very extraordinary manifestations I strove in vain to form any satisfactory theory (...). It was unmistakably the momentary breaking out of suppressed instinct and emotion. (Le Fanu 226)

Como podemos observar, Laura experiencia um certo sentimento de *uncanniness* por não conseguir compreender devidamente as investidas de Carmilla, *i.e.*, os seus olhares sedutores e palavras carinhosas. Apesar desta estranheza e falta de entendimento, a jovem reconhece ainda assim que os momentos que passa com a vampira correspondem a uma libertação de instintos e emoções que haviam sido reprimidos. Correspondendo Carmilla a uma hábil sedutora, poderemos referir, acerca da disposição infantil para a perversidade e transgressão, a seguinte ideia de Sigmund Freud:

---

manipulate others (...)./Although the men in the story use physical force, a skill traditionally associated with men, this skill is ultimately revealed as ineffectual." (Senf 55).

<sup>86</sup> Iremos abordar este assunto em pormenor no subcapítulo 6.1 da presente dissertação.

É instrutivo saber que a criança pode tornar-se (...) perversa sob a influência da sedução e pode ser desencaminhada para todo o tipo de transgressões possíveis. (...) há poucas resistências contra a sua execução, uma vez que as barreiras mentais contra os excessos – a vergonha, a repulsa e a moral – podem não estar formadas ou estar ainda em construção (...). (Freud, *Três Ensaio*s, 56)

Sabemos que Laura não é propriamente uma criança, tendo dezanove anos aquando do aparecimento de Carmilla. No entanto, vivendo num local descrito pela própria como sendo bastante remoto e tendo apenas a companhia de três jovens que visitavam a sua propriedade ocasionalmente, bem como uma forte protecção exercida pelo seu pai e pelas suas amas, é possível considerar que a mesma está bastante vulnerável perante um agente sedutor exterior cuja intenção seja precisamente conquistar a jovem. Relativamente às barreiras mentais apontadas por Freud, sabemos que são esses factores que impedem que Carmilla obtenha sucesso facilmente. No entanto, o facto de a vampira deixar a sua marca na vida de Laura demonstra também que as restrições e educação vitorianas não são de forma alguma desprovidas de falhas no controlo que visam exercer.

Afastamo-nos agora da análise do sentimento de *uncanniness* entre as jovens causado pela repressão e libertação sexual provocada por Carmilla para focarmos outras instâncias em que o *uncanny* de Freud domina a narrativa. Um dos momentos mais curiosos em que sentimentos de desconcerto e estranheza prevalecem acontece quando Laura observa o retrato de Carmilla numa moldura datada de 1698. A incrível semelhança entre a vampira e a jovem representada no quadro (que sabemos ser na verdade a mesma) enquadra-se no seguinte factor causador de *uncanniness*: “We are told that it is highly uncanny when inanimate objects – pictures or dolls – come to life (...)” (Freud, *The Uncanny*, 153). Neste caso em particular sabemos que o retrato não ganha vida, como vemos por exemplo em *O Retrato* (1835) de Nikolai Gógol, mas a semelhança por si só já causa sentimentos de estranheza e a própria Laura refere que a pintura parece estar viva. Uma vez mais temos aqui presente algo que é familiar e perturbador simultaneamente: “The artist now produced it, with evident pride. It was quite beautiful; it was startling; it seemed to live. It was the effigy of Carmila!” (Le Fanu 232).

Também o fenómeno de repetição mencionado por Freud (“Finally there is the constant recurrence of the same thing, the repetition of the same facial features, the same characters, the same destinies, the same misdeeds, even the same names, through successive generations.” (*The Uncanny*, 142)) pode ser observado na obra: vemos que existe uma repetição dos crimes de Carmilla, bem como do seu método de caça, e este modo de acção repete-se por várias gerações simbolizadas pela mudança de nome da vampira (Carmilla/Millarca/Mircalla). O ciclo de actuação de Carmilla revela-se assim um *loop* assustador, pois a única hipótese de o interromper

é destruindo a vampira, objectivo que não é alcançado com facilidade. Até isso acontecer, temos presente esta figura destrutiva que ganha força precisamente através deste modo repetitivo de actuação.

Todos estes exemplos nos ajudam a perceber a razão pela qual a relação entre estas duas jovens é extremamente *uncanny*. Não nos podemos esquecer que a própria Laura faz referências directas a estes sentimentos paradoxais, não apenas quando conhece a vampira (“Now the truth is, I felt rather unaccountably towards the beautiful stranger. I did feel, as she said, ‘drawn towards her’, but there was also something of repulsion.” (Le Fanu 222)) mas também quando admite o seu amor por esta (“(...) I was conscious of a love growing into adoration, and also of abhorrence.” (*Ibidem* 225)) e reflecte sobre o mesmo (“This I know is paradox, but I can make no other attempt to explain the feeling.” (*Ibidem*)).

### 4.3. O uncanny e a repressão aplicados à sociedade vitoriana

Vimos anteriormente como se estabelece a relação entre o conceito de *uncanny*, o mito do vampiro e o gótico, tendo sido analisada posteriormente a relação entre Laura e Carmilla neste contexto, o que nos permitiu entender como a mesma está recheada de sentimentos de *uncanniness*. Aplicaremos agora o conceito de Freud à sociedade vitoriana em si, percebendo a razão pela qual o mesmo é tão utilizado na literatura da época e o que esse intenso uso reflecte. Para tal, temos naturalmente em consideração o facto de o *uncanny* ser a expressão de algo que foi reprimido, sendo que a ficção de natureza fantástica (onde incluímos a literatura gótica, nomeadamente aquela produzida durante a Era Vitoriana) permite a revelação dessas repressões, incluindo obviamente as de ordem cultural e social:

According to Freud, ‘a happy person never fantasises, only an unsatisfied one. The motive forces of fantasies are unsatisfied wishes, and every single fantasy is the fulfilment of a wish, a correction of unsatisfying reality’ (...) one can suggest that the principal value of studying fantasy fiction is to provide us with a ‘negative psychology’, access to the denied hopes and aspirations of a culture. (Punter 188)

A fantasia faz, aliás, irremediavelmente parte do conceito de *uncanny*, uma vez que grande parte dos exemplos utilizados por Sigmund Freud para ilustrar o sentimento de *uncanniness* possuem um certo pendor sobrenatural, tal como o facto de objectos inanimados ganharem vida, o fenómeno do duplo, a superstição (especialmente relacionada com o mau-olhado), a vida própria de membros que tenham sido previamente separados de um corpo ou o retorno dos mortos (*The Uncanny*, 135/141/146/150/153).

Começaremos então pela parcela da sociedade vitoriana à qual lhe foi atribuída uma conotação *uncanny* devido à grande divisão de género que se fazia sentir: as mulheres. Como iremos explorar em maior pormenor no seguinte capítulo, a emergência das *New Women*, mulheres que procuravam a emancipação e a independência num meio que valorizava a passividade feminina, revelou-se extremamente *uncanny* para a sociedade patriarcal imposta, pois constituíam uma ameaça à ordem vigente e um ataque aos pilares que sustentavam o ideal masculino da época (destaca-se, a este propósito, a ideia de que o homem deveria manter a sua esposa submissa a si e, se necessário, exercer violência física para o conseguir, pois existia ainda a noção de que a mulher gostaria de ser dominada e agredida (Dijkstra 111))<sup>87</sup>. A sua abertura relativamente à sexualidade e o facto de usarem a mesma como arma de fortalecimento

---

<sup>87</sup> A este propósito, Bram Dijkstra afirma que devido à recusa das mulheres em se conformarem perante a dominação dos homens, uma autêntica guerra contra a mulher emergiu: “When women became increasingly resistant to men’s efforts to teach them, in the name of progress and evolution, how to behave within their appointed station in civilization, men’s cultural campaign to educate their mates, frustrated by women’s ‘inherently perverse’ unwillingness to conform, escalated into what can truthfully be called a war on woman.” (vii).

causou precisamente uma estranheza e desconcerto na população masculina, que viu a sua posição social questionada e posta em causa, um sentimento que se intensificaria com a aprovação de projectos-lei que conferiam mais poder às mulheres e ao avanço tecnológico que lhes dava novas ferramentas para usar na sua luta:

(...) technology allows women to adopt either passivity or authoritative agency (...) women writers depicted in New Woman fiction are shown to be uncannily able to succeed in a social environment hostile to female ambition: women writers transgressively adopt and turn to their advantage the very systems and discourses which often undermine or frustrate them. (Grimes 140).<sup>88</sup>

Curiosamente, também durante esta época (em particular no fim do século), verificamos uma obsessão relacionada com a homossexualidade masculina no panorama legislativo<sup>89</sup>, tentando conter a mesma porque esta se revela *uncanny*. O foco em questões que a população não conseguiria devidamente explicar e compreender mas saberia que existiam na sociedade encobertos por subtis véus de decência, tal como a homossexualidade, revela uma tentativa de contenção de um desconhecido que é simultaneamente familiar, algo que como sabemos torna essa questão *uncanny*. É por esta razão que os elementos *queer* apresentados nas obras literárias surgem no seio das típicas famílias vitorianas mas escondidos do público: “The Victorian family (...) was being rigidly defined in strict nuclear, heteronormative terms; thus, in much Victorian Gothic, the queer elements are part of the family secret.” (Thomas 142). Esta tendência dá ainda resposta à perspectiva de Freud que defende o facto de o *uncanny* se manifestar no lar, sendo que este deixa de ser um sítio de conforto e segurança para passar a albergar segredos sexuais ocultados e frustrações de diversa ordem, tornando-se assim o local onde se gera o trauma (Smith e Hughes 4).

Reprimida então na mente dos vitorianos, mas tendo estes plena consciência da sua existência, a homossexualidade recai na definição do *uncanny* como algo presente e familiar

---

<sup>88</sup> A literatura, como seria de esperar, reagiu de acordo e a maioria das obras vitorianas apresentam esta ansiedade relativamente à emancipação feminina. Temos, a título de exemplo, a personagem Mina de *Dracula*, que sofre uma curiosa evolução ao longo do romance: enquanto que no início se revela bastante passiva e mesmo ingénua (note-se também a discreta referência à condição de Mina como esposa passiva dedicada ao lar no *aide-mémoire* de Jonathan imediatamente no princípio da obra, em que este aponta “*Mem., get recipe for Mina*” (Stoker, *Dracula*, 1)), mais tarde adquire conhecimento sobre os planos de ataque do seu marido e respectivos companheiros, dá a sua opinião acerca dos mesmos e faz uso da estenografia, tornado-se mais independente dessa forma e adquirindo novos contornos no seio da narrativa: “(...) she is becoming a modern woman, demonstrating self-sufficiency, intelligence, and a willingness to learn to use modern technologies and machines (...)” (Dixon 49).

<sup>89</sup> “(...) nineteenth-century British laws – particularly by the fin de siècle – became obsessed with sodomy (the Labouchère Amendment), male cross-dressing (the infamous court case against Ernest Boulton and Frederick Park) and cross-class homosexual liaisons (The Cleveland Street Affair).” (Thomas 142).

mas que causa uma peculiar estranheza, repulsa e alienação do real e do momento presente, independentemente das razões que a fizeram estabelecer como tal.

Sendo que esta dissertação irá focar o tema do sadomasoquismo em “Carmilla”, poderemos também agora referir esta tendência sexual porque recai, tal como a emancipação feminina e a homossexualidade, num outro aspecto presente na sociedade vitoriana que era fortemente reprimido, considerado não natural e *uncanny*. De acordo com Sigmund Freud, esta “tendência para infligir dor ao objecto sexual e a sua contrapartida” (*Três Ensaios*, 31) está incluída naquilo que o psicanalista designa como sendo uma perversão, definindo a mesma como um desvio ao alvo sexual normal (*Ibidem* 25). Também Richard von Krafft-Ebing, autor que iremos abordar posteriormente, considerava o sadomasoquismo uma evidência de uma patologia relacionada com o foro sexual. Thomas Weinberg relaciona estas perspectivas com o facto de ambos os autores terem experienciado restrições vitorianas relativamente à sexualidade (“(...) Freud and Krafft-Ebing, the most prominent psychoanalysts of their time, had lived most of their lives during the Victorian era, a time of very conservative attitudes toward sexuality.” (18)), destacando também as influências literárias de Leopold von Sacher-Masoch e o Marquês de Sade:

The perspective taken by the early psychoanalysts is understandable. The literary works with which they were familiar, such as those by de Sade and Sacher Masoch, described extreme obsessions and behaviors. The only sadists and masochists with whom they had contact were patients, many of whom had come for help with other problems. (*Ibidem*)

Visto portanto como um desvio à norma e uma transgressão social durante a Era Vitoriana, sendo por essa razão estranho e desconcertante<sup>90</sup>, consideramos que o sadomasoquismo se inclui inevitavelmente nos fenómenos considerados *uncanny*, mesmo que Freud não o refira directamente no seu ensaio.

Para além destes três exemplos, seria possível referir muitos mais, igualmente presentes na sociedade vitoriana: temos o grande foco no espiritismo e a intensa ligação com o sobrenatural (como aliás já referimos anteriormente), a atracção pelo exótico, o bizarro e o Outro, algo que era visível principalmente nas diversas exposições que tinham lugar na capital, ou a invenção da fotografia em meados do século XIX que veio destronar os retratos como fiel

---

<sup>90</sup> Já em 1984, Gayle Rubin considera os praticantes de sadomasoquismo como sendo extremamente rejeitados socialmente, comparando-os a outros grupos igualmente discriminados: “The most despised sexual castes currently include transsexuals, transvestites, fetishists, sadomasochists, sex workers such as prostitutes and porn models, and the lowliest of all, those whose eroticism transgresses generational boundaries.” (158). No entanto, o sadomasoquismo é, ainda hoje, considerado um tabu social, um desvio à tendência sexual normal que causa sentimentos de *uncanniness* em grande parte da população, o que contribui para explicar a sua simbologia transgressiva e a subversiva na literatura.

representação da realidade, conferindo, portanto, uma profunda sensação de *uncanniness* derivada desta mesma semelhança<sup>91</sup>.

O *uncanny* está assim muitíssimo presente na Era Vitoriana e por essa razão encontra-se na maior parte da literatura produzida nesta época, em especial na literatura gótica porque, como temos vindo a perceber, lida com questões intimamente relacionadas com aquilo que é descrito por Sigmund Freud como sendo o sentimento de *uncanniness*, tal como a repressão, ansiedades dos mais diversos tipos e a subversão. Este conceito, divulgado da forma que aqui é usado apenas em 1919, data de publicação do ensaio de Freud, consegue de facto ajudar a compreender e condensar todo o espírito de uma época extremamente dual, conturbada e em acelerada mudança<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> Poderemos também mencionar a chamada fotografia *post-mortem*, uma tradição vitoriana que consistia em fotografar o cadáver de uma pessoa de forma a preservar a sua imagem para a posteridade. Numa época em que a fotografia acabava de chegar ao alcance da população, a mesma revelava-se ainda extremamente cara, pelo que esta imagem era frequentemente a primeira e última fotografia da pessoa em causa (Mendelyté 84). O facto de tentar que o cadáver se assemelhe ao máximo a uma pessoa viva é também em si bastante *uncanny*: “It was customary to photograph a person in natural settings creating an impression of a living subject (with the help of stands and wires)” (*Ibidem*). Além disto, não será ainda despropositado referir a desconcertante crença de que o acto de fotografar alguém iria de alguma forma capturar a sua alma na própria fotografia, outro tema abordado pela literatura da época, ainda que muitas vezes de forma indirecta (veja-se, por exemplo, *The Picture of Dorian Gray*). Este assunto é abordado em pormenor no artigo “Soul Theft through Photography” de Matt Crowley.

<sup>92</sup> Sendo questões transversais a várias épocas e que nos são ainda familiares actualmente, seria de esperar que a literatura continuasse a abordar o tema do *uncanny*. No entanto, o seu uso não se remete apenas a esta arte, estendendo-se também às artes plásticas, ao teatro ou ao cinema. Relativamente a este último, podemos aliás observar ao longo deste capítulo de que forma algumas adaptações de “Carmilla” fazem uso de elementos tipicamente *uncanny* para provocar no espectador uma determinada reacção.

## Capítulo V – “[G]rubs and larvae”: a mulher na Era Vitoriana

### 5.1. Anjos e demónios: a condição da mulher vitoriana

Debrucemo-nos agora sobre a condição da mulher na Era Vitoriana, para melhor percebermos de que forma Sheridan Le Fanu constrói a personagem Carmilla e como o mesmo cria uma vampira extremamente subversiva e desafiadora de estereótipos e convenções sociais da época relativamente à mulher. Consideremos em primeiro lugar o facto de o gótico ser um espaço de interrogação da ordem social vigente, que neste caso se apresenta como sendo um modelo patriarcal em que a mulher é considerada um ser inferior, carecendo dos mesmos direitos e estatuto que o homem. Deste modo, através de uma determinada imagética e abordagem, a literatura gótica tem a capacidade de denunciar a condição socio-política da mulher (“The predominant image that emerges from these texts is of women imprisoned, circumscribed sexually, intellectually and legally, a status that actually reflected women’s contemporary socio-political reality.” (Davison 128/129)), bem como as diversas mudanças que estavam a ocorrer nesta época em particular, sendo que as mesmas provocaram uma acentuada desestabilização<sup>93</sup>.

Devido a estas mudanças e a todo este panorama de intenso debate e questionamento, compreendemos facilmente o grande interesse nutrido por académicos contemporâneos relativamente à representação da mulher na sociedade vitoriana e, em particular, na literatura: “Não será (...) de estranhar que o posicionamento das mulheres na era vitoriana, com particular incidência para o papel da monarca, tenha suscitado o interesse dos Estudos de Género e as reinterpretações próprias da crítica feminista e pós-feminista.” (Ramos 272). O papel da rainha Vitória destaca-se, aliás, no seio do debate sobre as mulheres, pois curiosamente a mesma possuía um estatuto único: por um lado, correspondia ao ideal das mulheres da classe média,

---

<sup>93</sup> Entre as várias mudanças radicais então operadas, podemos destacar um crescente número de mulheres no mercado de trabalho, não apenas provenientes da *working class* mas também da classe média burguesa, as mudanças legislativas relativamente ao casamento, divórcio, custódia de crianças e direitos de propriedade e as tentativas de emancipação por parte de mulheres que recorriam frequentemente ao uso das novas tecnologias na sua luta. Algumas destas mudanças são aliás referidas por Carol Davison em “The Victorian Gothic and Gender” (125). Como seria de esperar, todo este tumulto provocou uma reacção da parte de diversos estratos sociais e profissões, tendo sido divulgados vários discursos médicos que procuravam explicar esta perda de valores vitorianos e tradicionais, evocando para este efeito a doença e a degeneração, associando-os à mulher, mas promovendo igualmente o debate sobre o corpo feminino e a própria feminilidade: “The explicit battlefield in these debates was the female body and the issue of embattled femininity, with women’s social position and behaviour serving as an index of national health.” (*Ibidem*). Na literatura gótica da Era Vitoriana, estas mudanças e o constante debate provocaram um curioso fenómeno que se traduz pelo facto de os autores abordarem assuntos relacionados com género em essencialmente três períodos: na década de 40, em que se começa a divulgar a famosa *Woman Question* e a sociedade se rodeia de um espírito pessimista face à calamidade social então vivida; a década de 60, em que ocorrem diversas mudanças legislativas, como foi previamente mencionado; e, finalmente, a década de 80 e 90 em que surge a chamada *New Woman Question* e se tornam óbvias as ansiedades relativamente ao movimento decadentista e às questões da homossexualidade, identidade, género e imperialismo (*Ibidem* 126).

sendo que estas se identificavam de alguma forma com a monarca; por outro lado, Vitória constituía a excepção ao domínio masculino e a sua autoridade ultrapassava, na mentalidade colectiva vitoriana, a de qualquer homem (*Ibidem* 273).

Esta dupla representação da rainha aponta precisamente para a característica dualidade vitoriana, algo que se estendeu, de forma pouco surpreendente, aos papéis atribuídos à mulher: temos a mulher-anjo que se conforma com a tradição e os valores puritanos vitorianos, mas também a mulher-demónio que desafia a ordem social e procura emancipar-se. Independentemente do estereótipo em que uma determinada mulher se inseria, a verdade é que ambos traduziam, embora de forma distinta, o facto de a população feminina constituir um verdadeiro grupo de *outcasts*. A título de exemplo poderemos referir o facto de o homem então possuir consideravelmente maior liberdade para errar, sendo que um lapso por parte de uma mulher era extremamente condenável socialmente:

(...) [T]he full weight of the moral code fell more heavily on female offenders – unfaithful wives, unmarried mothers, mistresses and prostitutes. Although a man was free to do what he liked, provided he kept quiet about it, a lapse in a woman was thought of as a terrible thing. (Wood 135)

A mulher era, nessa medida, não só silenciada mas também alvo de uma feroz perseguição, situação que no contexto da sociedade vitoriana se revelava extremamente contraditória, uma vez que se combatia a ociosidade e se cultivava a utilidade. Porém, as mulheres deviam abster-se de participar em quaisquer actividades lucrativas que pudessem contribuir para o desenvolvimento económico do país. Entre as razões que permitem explicar esta discriminação encontra-se a crença no facto de o cérebro feminino ser diferente do masculino, pelo que consequentemente a mulher não possuiria aptidão para o mundo dos negócios e do comércio (Altick 54).

Esta diferença verificar-se-ia também a nível sexual, considerando-se que a mulher não possuía qualquer desejo erótico. Também por essa razão, não é surpreendente que a educação dada às jovens de classe média e alta pelos seus tutores e amas fosse desprovida de qualquer conteúdo intelectual, sendo direccionada para a aprendizagem relacionada com a conquista de um potencial futuro marido, bem como para o modo de actuar perante o mesmo<sup>94</sup>:

(...) [T]he education which girls of the upper and upper-middle classes received from governesses and from visiting language and music teachers was devoid of intellectual content, let alone intellectual challenge. It was limited to the polite accomplishments

---

<sup>94</sup> Valerá a pena referir a existência de uma lei que subsistiu desde o século XVIII e veio contribuir para a posição de inferioridade da mulher na sociedade vitoriana, sendo que a mesma considerava que, após o casamento, a identidade da esposa seria incorporada e consolidada pelo seu marido (Davison 129).

which were calculated to help her first to win a husband and then, after that primary goal was reached, to infuse her household with an air of the softer graces so as to maintain its separation from the gritty world of affairs. (*Ibidem*)

Apesar de a posição da mulher estar profundamente enraizada na memória colectiva dos vitorianos, existia alguma contestação, não só da parte de mulheres activistas e progressistas mas também de homens que não concordavam com a ordem social instaurada. Entre os últimos destacamos o filósofo John Stuart Mill, cujo ensaio intitulado *The Subjection of Women* (1869), elaborado com a ajuda da sua esposa Harriet Taylor Mill, aborda precisamente esta questão. Stuart Mill refere explicitamente que a concepção de natureza feminina na sua época é algo extremamente artificial, sendo o resultado de repressão e estimulação anti-natural (Mill 138). Para além disto, afirma ainda, em tom utópico, que a existência de uma sociedade em que a mulher não estivesse sob o controlo do homem seria a única forma de verificar possíveis diferenças a nível mental e moral inerentes a ambos os sexos (*Ibidem*)<sup>95</sup>.

Florence Nightingale destaca-se também, no seio da população feminina, como uma mulher que desafiou as convenções sociais, tendo sido pioneira na profissão de enfermeira dando assistência a feridos de guerra durante a Guerra da Crimeia. Em *Cassandra* (1860), um dos ensaios que escreveu durante a sua vida, Nightingale efectua uma dura crítica a toda a ideologia vitoriana referente à mulher de classe média: refere que esta obriga a uma intensa repressão emocional e intelectual e afirma também que o casamento equivale a morte e sugere mesmo que a morte é preferível à ideia de viver a vida como uma mulher tipicamente vitoriana, pois esta está, de certa forma, igualmente morta<sup>96</sup> (Davison 129).

---

<sup>95</sup> Achamos importante destacar que a citação original transmite a ideia de possibilidade e não de facto. Stuart Mill refere: “(...) mental and moral differences which may be inherent in the nature of each.” (138; sublinhado meu para destaque), o que é extremamente curioso, pois poderá apontar para o facto de o filósofo não acreditar que ambos os sexos possuam diferenças nestes âmbitos, sugerindo simultaneamente que, caso as mesmas porventura existissem, só poderiam ser devidamente verificadas numa sociedade igualitária.

<sup>96</sup> Já Mary Wollstonecraft, mãe de Mary Shelley, tinha lutado pelos direitos das mulheres no século XVIII quando escreveu *A Vindication of the Rights of Women* em 1792, sendo este texto frequentemente tido como a primeira representação do feminismo moderno: “Wollstonecraft’s work titled as ‘A Vindication of the Rights of Women’ (1792), regarded as the first representative of early modern feminism, becomes prominent. According to the book, traditional social and political theories ignored inequalities and oppression in gender field and made gender relations complicated and failed to include them in political theory. To Wollstonecraft, many thinkers who defended new and liberal ideas brought by Enlightenment could easily ally with those against whom they opposed when the case was ‘woman’.” (Duman 76).

Mesmo com a constante luta em prol do direito ao sufrágio e a conquista da possibilidade de votar em eleições a um nível regional mas não nacional<sup>97</sup>, a mulher continuou a ser alvo de uma profunda repressão, sendo remetida a uma posição de inferioridade.

Após esta caracterização geral do papel da mulher na sociedade vitoriana, iremos agora analisar os dois estereótipos propagados pela sociedade vitoriana que ajudavam não só a manter a ordem social e a afastar tentativas de rebelião e mudança, mas também serviam o propósito de proporcionar ao homem uma ilusão de compreensão e controlo relativamente à natureza feminina: a *Angel in the House* e a *New Woman*.

Relativamente ao primeiro conceito, a sua criação remonta a um poema de Coventry Patmore, intitulado precisamente “The Angel in the House” e publicado no ano de 1854, que efectua uma descrição das características desejadas numa mulher vitoriana (Lackermayer 18) e estabelece assim um *role model* a seguir pela população feminina pertencente às classes média e alta. Em primeiro lugar, a mulher deveria ser submissa ao seu pai e, após o casamento, ao seu marido, jurando fidelidade ao mesmo e dedicando o seu tempo à educação dos seus filhos<sup>98</sup>. Esta extrema e confinada dedicação ao lar correspondia não só a uma servidão considerada inerente e natural à mulher mas também à protecção da sua casa contra o mundo exterior. Richard Altick destaca uma curiosa analogia entre a mulher vitoriana e o papel atribuído a uma sacerdotisa, o que nos ajuda a perceber de que forma esta falta de liberdade era justificada e incentivada numa sociedade profundamente puritana: “Woman’s serfdom was sanctified by the Victorian conception of the female as priestess dedicated to preserving the home as a refuge from the abrasive outside world.” (53).

---

<sup>97</sup> É importante referir o facto de as mulheres alcançarem esta vitória apenas no *Late Victorian Period*, mais concretamente em 1894 através da aprovação do *Local Government Act*. As mulheres britânicas com idade igual ou superior a 30 anos só alcançaram o direito ao voto em eleições gerais no ano de 1918, após a sucessiva aprovação de dois actos parlamentares, sendo estes o *Representation of the People Act* e o *Qualification of Women Act*, aprovados respectivamente a 6 de Fevereiro de 1918 e a 21 de Novembro de 1918. O sufrágio feminino para todas as mulheres com idade igual ou superior a 21 anos de idade só foi alcançado em 1928, por via da aprovação do *Representation of the People Act* de 1928.

<sup>98</sup> Destacamos agora alguns versos de “The Angel in the House” que apontam precisamente para estas características desejáveis. Em primeiro lugar, quando Patmore refere: “Man must be pleased; but him to please/Is woman’s pleasure (...)” (Canto IX, Sahara, Preludes, I, *The Wife’s Tragedy*, 105), vemos que existe a ideia de que a mulher deverá ser a fonte de prazer do homem, considerando-se mesmo ser essa a fonte do seu próprio prazer, o que traduz uma forte anulação identitária. A submissão feminina é intensificada em: “She leans and weeps against his breast,/And seems to think the sin was hers;” (*Ibidem* 106), passagens que pretendem incentivar a culpabilização da mulher pelos erros cometidos pelo seu marido. Já nos versos “Her sons pursue the butterflies,/Her baby daughter mocks the doves/With throbbing coo; in his fond eyes/She’s Venus with her little Loves;” (The Prologue, I, 163) há claramente uma idealização masculina que objectifica a mulher identificando-a com Vénus, *i.e.* com uma forte beleza e erotismo, mas estando a mesma devidamente acompanhada dos seus filhos, remetendo esta imagética para uma vida doméstica pacata. É ainda interessante notarmos o facto de os sentimentos desta figura feminina idealizada não serem de forma alguma mencionados.

Cultivando uma imagem de fragilidade, a *Angel in the House* deveria ser extremamente devota aos demais, sendo que para este efeito necessitaria de se anular a si mesma e apresentar um profundo espírito de auto-sacrifício<sup>99</sup>. Este era considerado um dever religioso<sup>100</sup> e era aliás incentivado por personalidades como John Ruskin, sendo que este considerava que a mulher não deveria dedicar-se ao seu próprio desenvolvimento intelectual mas sim à renúncia do mesmo (Dyhouse 188). Desta forma, nutria-se uma característica desejável cuja recompensa a população feminina não iria experienciar na sua vida terrena, mas sim na eternidade (*Ibidem*). Aliava-se assim a supressão da liberdade à religião, promovendo a consolidação da mulher como um ser inferior na memória colectiva dos vitorianos.

Analisaremos agora o estereótipo que contrasta directamente com a imagem da *Angel in the House* e personifica por isso valores contrários àqueles que constituíam o ideal feminino da época. A esta figura subversiva deu-se o nome de *New Woman*, que, ao contrário da passiva *Angel in the House*, se caracterizava por ser uma mulher activa, procurando denunciar injustiças e as rígidas convenções sociais vitorianas, mostrando desta forma interesse numa sociedade equitativa em que o homem não dominaria a vida da mulher. Assim, de forma a fazer prevalecer o seu ponto de vista, a *New Woman* procurava entrar no mercado de trabalho nas ainda poucas mas cada vez mais acessíveis profissões à população feminina, resultando numa forte tentativa de independência em relação ao homem:

(...) [S]he could make her own respectable living in an increasing number of occupations, not only in teaching, where the new government-run board schools afforded many more opportunities than had previously been available, but in shops and offices, in professions such as nursing, and in the civil service. (Altick 59)

O avanço no fabrico de bicicletas, conferindo a estas mulheres uma maior mobilidade, bem como a troca de actividades realizadas no conforto do lar pela prática de desporto no exterior, contribuíram também para promover esta auto-suficiência. A atitude aberta da *New Woman* relativamente a temas considerados tabu na Era Vitoriana era também verificada pela forma como abordavam assuntos relacionados com a sexualidade, tal como o uso de contraceptivos, o perigo das doenças sexualmente transmissíveis, a liberdade feminina para iniciar e findar relações sexuais, *i.e.* ter direito ao consentimento, ou alternativas ao casamento. Devido a este constante desafio da ordem social estabelecida, não será surpreendente o facto de

---

<sup>99</sup> Este processo não seria, como sabemos, indolor. No entanto, a mulher deveria ostentar sempre uma aparência de resignação pacífica.

<sup>100</sup> Aludimos novamente ao poema de Patmore para referir os versos “Her disposition is devout,/Her countenance angelical;/The best things that the best believe/Are in her face so brightly writ/The faithless, seeing her, conceive,/Not only heaven, but hope of it.” (Canto IV, *The Morning Call*, Preludes, I, *The Rose of the World*, 48), que transmitem a relação entre a devoção esperada da mulher e a religião, bem como a capacidade feminina de espalhar a fé cristã e converter aqueles que não a partilham.

as *New Women* terem sido de imediato associadas a diversas condições consideradas patológicas colocadas em foco pela medicina da época, nomeadamente a histeria, crises neuróticas, a androginia e a ambivalência sexual. A sua dedicação à introspecção e à crítica social causavam muita apreensão, pois tal significaria que estas mulheres demonstravam ter consciência da sociedade onde se inseriam. Eram, portanto, uma forte ameaça ao patriarcado. Por esta razão, depressa se tentou suprimir a verdadeira perspicácia e coragem das *New Women*, propagando a ideia de que estas mulheres possuíam uma mente frágil e estavam predispostas a estas patologias devido a uma educação excessiva que o seu intelecto não suportaria: “(...) the New Woman was shown as a neurotic prey to hysteria and morbid self-analysis, with a constitution allegedly enfeebled by over-education and too much strain on the intellect (...)” (Dyhouse 189).

Vistas frequentemente a consumir literatura classificada como decadente ou avançada<sup>101</sup>, as *New Women*, perto do fim do século XIX, estavam presentes em comentários sociais, em comunicações com um teor humorístico e mesmo no mundo da ficção (Altick 59), demonstrando possuir um intelecto tão desenvolvido e capacitado como o de qualquer homem vitoriano.

Apesar de todos estes avanços durante a Era Vitoriana relativamente à condição da população feminina, a verdade é que a posição de inferioridade da mulher em relação ao homem, mesmo sofrendo evoluções, se manteve de uma forma ou outra. Recorrendo à ciência ou a factores culturais e religiosos, as sociedades patriarcais, independentemente da época em que se inserem até aos nossos dias, tentam constantemente justificar a superioridade do homem em relação à mulher, tal como Clara Pinto Correia observa:

Todos nós estamos mais ou menos conscientes das teorias mais ou menos imaginativas que a ciência moderna produziu para provar ‘cientificamente’ a inferioridade das mulheres, da era Vitoriana aos nossos tempos, incluindo as ‘medidas cerebrais’ do passado e a ‘sociobiologia’ do presente. (12)

Este tema é, portanto, transversal e, devido à sua óbvia importância e impacto geral, não é surpreendente o facto de ser mais um dos temas tratados por Sheridan Le Fanu em “Carmilla”. Iremos de seguida verificar em que moldes o autor o aborda.

---

<sup>101</sup> Neste âmbito, Carol Dyhouse destaca autores como Émile Zola, Henrik Ibsen e George Egerton (189) (pseudónimo de Mary Chavelita Dunne Bright, autora que, entre outros temas, abordava a luta das mulheres pela liberdade, nomeadamente a nível sexual).

## 5.2. A subversão de estereótipos e o desafio à ordem

No presente subcapítulo, tal como foi anunciado no fim do anterior, iremos indagar de que forma em “Carmilla” se faz uso dos dois estereótipos que analisámos anteriormente e como Sheridan Le Fanu recorre a uma vampira com o intuito de subverter valores vitorianos e alertar para os perigos de uma sociedade profundamente desigual.

De facto, é primeiramente através dos atributos monstruosos de Carmilla que Le Fanu a caracteriza de imediato como uma mulher atípica e conseqüentemente subversiva, uma verdadeira ameaça à condição da mulher na Era Vitoriana. Quando decide contrastar esta vampira transgressiva com uma adolescente que se encontra rodeada de valores vitorianos e uma inocência deliberadamente encorajada pelos seus tutores, percebemos que está aqui implícita uma tentativa de desafio por parte de Carmilla, que usará Laura para demonstrar que é possível subverter a autoridade masculina. O monstro, estabelecendo-se como um Outro, permite assim aos autores explorar aspectos *queer* presentes na sociedade da época:

Victorian authors could explore queer aspects of the family and provide veiled cultural commentary by creating monstrous Others, and Le Fanu contrasts the monster Carmilla with an idealized adolescent woman, Laura, and, subsequently, demonstrates how Carmilla corrupts Laura (...) (Mihajlovic 60)

Consideramos então que Carmilla representa, na obra, uma *New Woman*, estando munida de uma poderosa sexualidade e independência. Já Laura apresenta-se como o seu oposto: uma jovem idealizada, uma verdadeira *Angel in the House* que se mostra, como iremos observar, bastante vulnerável e influenciável, sendo desta forma o estereótipo desconstruído e subvertido. Através desta dinâmica, perceberemos de que forma a vampira subverte os valores vitorianos que se ocupam da idealização da figura feminina, bem como o próprio perigo que representa esta mesma idealização<sup>102</sup>.

Mas o que nos permite de facto caracterizar Laura como uma *Angel in the House*? Em primeiro lugar, vemos que o seu nome não é referido no prólogo da obra, sendo a jovem apenas referida como uma “intelligent lady” (Le Fanu 207). Da mesma forma, nunca temos conhecimento do seu apelido. Estes dois factos apontam para a diminuição da importância identitária de Laura, pois sabemos que a mulher vitoriana era fortemente incentivada a cultivar um desconhecimento propositado do seu intelecto e identidade. A sua educação, controlada pelo seu pai e por duas tutoras que agem segundo as ordens deste, segue padrões tipicamente

---

<sup>102</sup> Sobre este assunto, Randi Mihajlovic afirma: “The vampire, Carmilla, demonstrates the danger in regarding women as idealized moral figures within the home and family by highlighting the ease in which a position of maternal authority can open queer and subversive possibilities that reject or corrupt traditional British values and ideals and subvert male power.” (60).

vitorianos: há um incentivo direccionado à criação de um círculo social favorável à jovem e ao seu pai, a ausência de conhecimento de índole sexual (especialmente no que diz respeito à homossexualidade)<sup>103</sup> e a exclusão de ideias supersticiosas e assuntos de cariz sobrenatural<sup>104</sup>. A primazia do racional no lar de Laura é, aliás, verificada quando o seu encontro com Carmilla durante a infância é descredibilizado pelo pai, que representa a autoridade masculina e o patriarcado. Laura, sendo uma inocente *Angel in the House* cuja experiência individual e opinião não se revelam importantes, vê o seu relato a ser questionado:

I remember my father coming up and standing at the bedside, and talking cheerfully, and asking the nurse a number of questions, and laughing very heartily at one of the answers; and patting me on the shoulder, and kissing me, and telling me not to be frightened, that it was nothing but a dream and could not hurt me. (*Ibidem* 211).

Influenciada pelo *standard* vitoriano, Laura também se revela bastante desprovida de paixões e interesses excepto os esperados pela sociedade: “(...) she has few interests except in the subjects that were expected to be the center of a young woman’s life – parties and the opportunities they represented for meeting eligible young men.” (Senf 51). De facto, tal como Carol Senf também denota, não existe nada único e distinto de outras típicas mulheres vitorianas na caracterização de Laura excepto precisamente a sua relação com Carmilla e o que a jovem aprende com esta última (*Ibidem*).

Contrastando com toda esta passividade de Laura, surge então Carmilla como um veículo de independência, conhecimento, erotismo e consciência sexual, um autêntico espírito selvagem que abomina a ideia de auto-sacrifício inculcada à mulher vitoriana. Personificando todas as ansiedades que a sociedade patriarcal sentia em relação à população feminina, tal como a *New Woman*, a vampira dirige a Laura uma afirmação extremamente transgressiva que, aliás, dá nome ao presente capítulo. Considerando que as mulheres se encontravam reprimidas e num “estado dormente” propagado por uma educação que promovia o ideal de *Angel in the House*, Carmilla enuncia então:

‘But to die as lovers may – to die together, so that they may live together. Girls are caterpillars while they live in the world, to be finally butterflies when the summer comes; but in the meantime they are grubs and larvae, don’t you see – each with their

---

<sup>103</sup> Apesar de isto não ser referido na obra directamente, assumimos que a educação de Laura exclua assuntos de cariz sexual e seja direccionada para a conquista de um futuro marido devido ao desconhecimento que a jovem revela perante as investidas homoeróticas de Carmilla, bem como pelo facto de ser precisamente este o tipo de educação levado a cabo na época, como explicitámos anteriormente.

<sup>104</sup> Quando reflecte sobre o seu suposto sonho no início da obra, Laura afirma: “I was not frightened, for I was one of those happy children who are studiously kept in ignorance of ghost stories, of fairy tales, and of all such lore as makes us cover up our heads when the door creaks suddenly, or the flicker of an expiring candle makes the shadow of a bed-post dance upon the wall, nearer to our faces.” (Le Fanu 210).

peculiar propensities, necessities and structure. So says Monsieur Buffon, in his big book, in the next room.’ (Le Fanu 231)

Relativamente a esta citação, vemos primeiramente que a vampira tenta conquistar Laura, desta vez recorrendo ao termo “lovers”, o que claramente indica uma inclinação homossexual. Carmilla tenta criar uma união entre si e Laura, que funciona como arma contra a sociedade patriarcal e o favorecimento de relações heterossexuais. Referindo-se às raparigas como “caterpillars”, “grubs” e “larvae” enquanto vivem no mundo, Carmilla cria uma analogia com a sociedade vitoriana: as raparigas são reprimidas desde a sua infância, esperando a metamorfose quando o Verão chegar. Este Verão pode simbolizar uma época idílica em que as mulheres seriam finalmente livres. No entanto, é também possível interpretar esta descrição como uma metáfora para o crescimento: Carmilla explica a Laura que o crescimento e o despertar sexual são benéficos para o sexo feminino, pelo que esta não precisa de ter medo.

Quando refere “each with their peculiar propensities, necessities and structure”, Carmilla aponta também para o individualismo da mulher, algo que como temos visto era desvalorizado na Era Vitoriana. Finalmente, vemos ainda que a vampira atribui este ponto de vista a alguém que não ela – *Monsieur Buffon* – porque tal constituiria uma transgressão ao conhecimento que o sexo feminino deveria possuir.

Desconstruindo e subvertendo assim os valores que sempre rodearam Laura durante o seu crescimento, Carmilla desafia a ordem que o pai da jovem tenta constantemente manter através da repressão que impõe à sua filha<sup>105</sup>. No entanto, verificamos que esta tentativa de controlo é infrutífera e, na verdade, constitui apenas uma ilusão de poder que o pai de Laura nutre porque subestima o círculo feminino que o rodeia.

Sendo que o conhecimento que Carmilla pretende divulgar a Laura permitiria a esta ter uma consciência da sua própria sexualidade, possibilitando-a de experienciar amor e desejo como uma mulher livre, vemos que a autoridade masculina se perde gradualmente, uma vez que o pai de Laura se apresenta como sendo bastante passivo após o aparecimento de Carmilla, que passa o seu tempo com Laura sem controlo masculino por perto: “(...) Le Fanu allows Laura and Carmilla to usurp male authority and to bestow themselves on whom they please, completely excluding male participation in the exchange of women (...)” (Signorotti 607).

---

<sup>105</sup> A subversão da educação vitoriana por parte da vampira está também presente, a título de exemplo, em *Lust for a Vampire*, quando esta escolhe caçar numa escola e ameaçar portanto a ordem ali instaurada através da sedução direccionada não só às alunas mas também aos professores: “(...) she (...) turns a girls’ finishing school into her own personal playground./Arriving at the finishing school, Mircalla becomes almost immediately an object of desire for both the female students as well as their male teachers. Susan (...) is the most aggressive of the girls. She undresses Mircalla in her room and then proceeds to massage and kiss the bare shoulders of the obviously pampered and contented Mircalla. When the head teacher – Janet (Suzanna Leigh) – enters, Mircalla unembarrassed at her indulgence in pleasure does not take the trouble to even cover up.” (Silver e Ursini 113).

Outro factor que contribui para este declínio da autoridade masculina é o facto de as relações entre as mulheres constituírem um núcleo fechado que o homem não consegue controlar: vemos isto ocorrer não só entre Laura e Carmilla mas também entre esta última e a sua mãe ou entre *Madame Perrodon* e *Mademoiselle De Lafontaine*. Estes núcleos de amizade eram uma outra fonte de ansiedade para o homem vitoriano, pois providenciavam trocas de conhecimento dito proibido e uma sensação de apoio mútuo entre as mulheres.

Esta exclusão do homem na interacção entre membros do sexo feminino, aliada à ilusão de supremo controlo que o mesmo possui, provocam um verdadeiro desconhecimento relativamente à sexualidade feminina, não sendo este sequer reconhecido pelo próprio. A destruição da vampira resulta precisamente deste desconhecimento, pois como já mencionámos, as figuras masculinas sentem-se ameaçadas por alguém com o perfil de Carmilla<sup>106</sup>. Laura, na conclusão da sua história, faz uma descrição de uma vampira como uma figura violenta, perversa e calculista, conhecimentos que lhe foram transmitidos por Vordenburg. Ao invés de recordar os momentos de profundo carinho que sentiu quando estava com Carmilla, Laura refere-se às investidas desta última como “artful courtship” (Le Fanu 270), mostrando o comportamento que o seu pai e Vordenburg consideram como desejado, ou seja, uma atitude de rejeição e puro racionalismo em relação à figura da vampira.

No entanto, ao longo do conto podemos observar que Laura realmente absorveu o conhecimento que Carmilla lhe queria transmitir, algo que é evidenciado na diferença entre a forma como os homens e Laura percebem a vampira. Laura vai-se apercebendo gradualmente daquilo que é peculiar em Carmilla (nomeadamente, nos momentos em que o sentimento de *uncanniness* é evidenciado, tal como foi explicado no capítulo IV da presente dissertação), enquanto que os homens falham em compreendê-lo. Um dos momentos em que esta falta de compreensão é notada acontece quando Laura repara na semelhança de Carmilla com o retrato, mas o seu pai não se mostra muito surpreendido: “My father laughed, and said ‘Certainly it is a wonderful likeness,’ but he looked away, and to my surprise seemed but little struck by it, and went on talking to the picture-cleaner (...)” (*Ibidem* 232). Esta falha em captar aquilo que é *uncanny* em Carmilla, tal como os seus poderes sobrenaturais, simboliza este desconhecimento masculino que culmina com a destruição daquilo que não pode ser compreendido.

---

<sup>106</sup> Em relação à destruição da vampira, podemos ainda referir o facto de Laura ser imediatamente restringida e reprimida assim que a perseguição a Carmilla é posta em curso, pois a jovem só tem conhecimento do desfecho desta através de documentos, não participando directamente nela, o que poderá ser verificado pela seguinte citação já referida anteriormente: “My father has a copy of the report of the Imperial Commission, with the signatures of all who were present at these proceedings attached in verification of the statement. It is from this official paper that I have summarised my account of this last shocking scene.” (*Ibidem* 269).

O pai de Laura falha assim em entender e participar na relação entre a sua filha e Carmilla, pois não se distancia do ideal masculino vitoriano. Ironicamente, é este mesmo foco no controlo e na sua própria masculinidade que deixa a sua filha vulnerável<sup>107</sup>:

Although Laura's father is absolutely ineffective, I would argue that he fails primarily by remaining in his appropriate gender role and failing to play a maternal role that would monitor the woman's sphere that Laura and her relationship with Carmilla belong to. After all, Laura's father appears to be a decent and respectable man; he demonstrates affection towards Laura and behaves as a gentleman toward Carmilla, a young noble woman in trouble. However, he is also appropriately removed to his own masculine sphere and distanced from Laura. (Mihajlovic 62/63)

Será ainda importante referir que apesar de Carmilla sair da esfera privada, nunca se torna verdadeiramente pública. Ou seja, a vampira exerce já uma subversão considerável no seio da família de Laura e nas aldeias próximas, não conseguindo no entanto possuir a mesma capacidade de transgressão dos típicos monstros que encontramos no *Late Victorian Period*, que se tornam públicos e ameaçam consequentemente instituições socio-políticas e o *status quo* a nível nacional<sup>108</sup>.

Inserindo-se no conjunto de obras vitorianas que procedem à destruição de uma figura feminina (onde incluímos, a título de exemplo, *Dracula* ou *She*), “Carmilla” apresenta-nos uma narrativa em que o papel da mulher na sociedade da época é fortemente posto em causa por uma vampira que pretende manifestamente subverter o sistema patriarcal em que se insere e incentivar a jovem Laura a fazer o mesmo. A destruição de Carmilla revela-nos ainda que o grupo masculino apresentado na obra não consegue dominar uma mulher independente e insubmissa, pois esta possui uma voz e um poder que não poderá ser abafado, sendo portanto necessário destruí-la. Poderíamos no entanto interpretar esta destruição como uma bem sucedida dominação masculina da mulher. Mas não nos podemos esquecer que, tal como Lucy em *Dracula* ou Ayesha em *She*, Carmilla deixa sementes de transgressão: Laura não se liberta da

---

<sup>107</sup> Aliado a este controlo, temos a idealização e conseqüente subestimação da mulher, pois o pai de Laura e as restantes personagens masculinas não reconhecem a ameaça trazida por Carmilla nem as transformações sofridas por Laura por influência da vampira. Como qualquer homem vitoriano, observaram apenas a passividade e suposta ignorância e inocência que a sociedade atribuía à figura feminina.

<sup>108</sup> Carol Davison afirma: “(...) while the sexed/gendered monsters in early Victorian Gothic literature remain closeted in the private sphere, thus averting public scandal, late Victorian Gothic monsters are often gender-benders who greatly unsettle the national status quo and its supportive socio-political institutions by threatening to come out of the closet and erupt into the public sphere, and especially acute terror for a society founded on a cult of respectability.” (127). Carmilla é um produto intermédio neste contexto, surgindo no *Mid Victorian Period*, e por esta razão apresenta-se igualmente como um monstro que já se aventura fora da esfera privada mas não arrisca tornar-se completamente público.

influência da vampira, assimila o conhecimento que esta lhe transmitiu e assume até que ela poderá ainda vaguear algures<sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup> Relativamente às adaptações cinematográficas de “Carmilla”, James Craig Holte refere: “(...) the destruction of the lesbian and/or bisexual female vampires reasserts male imposed order and authority, reaffirming conventional cultural attitudes about the roles of men and women in society.” (106). Numa primeira instância, é possível reconhecer esta interpretação, pois Carmilla é de facto destruída em todas as adaptações. No entanto, como mencionámos no subcapítulo 3.3 da presente dissertação, há um falso desaparecimento da vampira, que encarna no filme seguinte e se mostra tão agressiva e determinada como anteriormente. Desta forma, consideramos que as adaptações cinematográficas por nós analisadas mantêm a característica subversão que Carmilla personifica.

### 5.3. A *Femme Fatale* e a afirmação sexual

A representação da mulher vampira na literatura do século XIX segue geralmente padrões como os que temos vindo a analisar relativamente a Carmilla: são figuras femininas sexualmente poderosas, mas também verdadeiras predadoras que, através da sua rebeldia e tentativas de subversão, conseguem destruir lares e arruinar aqueles que escolhem como seus amantes. Desta forma, estabelecem-se como metáforas de transgressão, versões negativas da imagem idealizada que a sociedade vitoriana cultivava. Iremos neste subcapítulo mostrar de que forma a inversão do estereótipo da *Angel in the House* não é apenas corporizado na figura da *New Woman* mas também no arquétipo da *Femme Fatale*, bem como explicitar as razões pelas quais Carmilla se pode considerar uma representação desta última e de que forma tal contribui para a sua afirmação sexual.

A definição de *Femme Fatale* é, como seria de esperar, bastante ambígua. No entanto, o termo remete, neste contexto, para um arquétipo presente não apenas na literatura mas também na indústria cinematográfica e outras artes, tendo surgido pela primeira vez como designação no ano de 1895 no romance *La Vie en Paris* de Jules Claretie (Raínho 10<sup>110</sup>) e estando dicionarizado no *Cambridge Dictionary* da seguinte forma: “woman who is very attractive in a mysterious way, usually leading men into danger or causing their destruction” (“femme fatale”). Define então uma mulher misteriosa e extremamente atraente que usa a sua capacidade de sedução e exuberância erótica para atrair os seus amantes de forma a manipular os mesmos, levando a que estes participem em actividades perigosas ou auto-destrutivas. Possuem por isso uma beleza extraordinária e um característico charme, podendo também usar a mentira e a coerção para atingir os seus objectivos.

A concepção das *Femmes Fatales* como mulheres munidas de certos poderes sobrenaturais não é uma perspectiva raramente encontrada, uma vez que é possível associar este perfil de mulher ao das feiticeiras, bruxas ou vampiras. Isto acontece sobretudo devido à capacidade de “hipnotizar” as suas vítimas, mesmo que esta se deva exclusivamente à facilidade com que aliciam os seus amantes e conseguem suscitar nestes as mais sensuais emoções. É precisamente esta conexão ao sobrenatural que nos permite relacionar a *Femme Fatale* com a figura da vampira. Na indústria cinematográfica, aliás, o termo evoluiu para *Vamp*, designando este uma mulher confiante e atraente que utiliza os seus atributos físicos e charme para obter o que deseja (“vamp”), sendo portanto um sinónimo de *Femme Fatale*<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> Cátia Raínho, na sua dissertação “*Femme Fatale*. Influências na Cultura Visual e Cinema”, discorre não só sobre a figura da *Femme Fatale* mas relaciona também esta com o arquétipo do Eterno Feminino (10-14), algo que não iremos abordar na presente dissertação mas achamos importante referir.

<sup>111</sup> O termo *Vamp* alude precisamente ao facto de estas mulheres serem consideradas autênticas vampiras sexuais. J. Gordon Melton, além de enfatizar o facto de a *Vamp* ser uma figura tipicamente presente no

É possível nomear *Femmes Fatales* literárias tão distintas como a feiticeira Circe na *Odisseia* de Homero que convida Ulisses a partilhar o seu leito, a mortífera *belle dame sans merci* de John Keats que faz cair diversos cavaleiros, a jovem Nana de Émile Zola que deixa um rasto de egos masculinos destroçados por onde passa, a devassa Madame de Saint-Ange de Marquês de Sade ou as nossas familiares vampiras Carmilla de Le Fanu e Lucy e as companheiras de Dracula de Bram Stoker<sup>112</sup>. Como podemos observar, as vampiras são presenças obrigatórias quando falamos deste arquétipo. Munidas de uma poderosa sexualidade que faz despertar nas suas vítimas desejos reprimidos, as vampiras adquirem a sua vitória assim que estas cedem aos seus instintos e deixam de se proteger. Desta forma, conclui-se também que quanto mais sedutora uma vampira é, mais perigosa se torna, pois o seu poder de manipulação e atracção é extraordinário. Seguindo a lógica vitoriana presente em obras como “Carmilla” ou *Dracula*<sup>113</sup>, vemos também que a urgência em destruir uma determinada vampira é proporcional à sua beleza e capacidade de sedução: “The more desirable a woman is, the more threatening she becomes and the more she must be destroyed.” (Nyberg 49).

A obra de Stoker permite-nos ainda verificar que as personagens masculinas se mostram extremamente fascinadas pelas vampiras (note-se o tom confessional mas recheado de culpa com que Jonathan descreve as companheiras de Dracula: “I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips. It is not good to note this down, lest some day it should meet Mina’s eyes and cause her pain; but it is the truth.” (Stoker, *Dracula*, 44)) mas verdadeiramente receosas da sua poderosa sexualidade. Suzanna Nyberg refere:

The men in Stoker’s novels are both fascinated with women as objects of desire and riddled with fear of their sexuality. (...). The iconography of the femme fatale, the woman who is willing to use her unbridled sexuality to control men, pervades the novels. The femme fatale, notorious not only for the insatiable passion she inspires in

---

cinema mudo (704), refere ainda a sua relação com a Era Vitoriana: “The vamp was the dark shadow of the Victorian virtuous woman. She was immoral, tainted with powerful, dark sexuality. Her power derived from her ability to release in males similar strong but latent sexual energies, strictly contained by modern cultural restrictions. She attached herself to men and sapped their vitality. Her image was carefully constructed. She wore tight revealing black clothes, sometimes decorated with either spiders or snakes. Her nails were long and cut to a point. In a day when women rarely used tobacco in public, she frequently smoked cigarettes from a long holder.” (705).

<sup>112</sup> Podemos ainda referir a proeminência de *Femmes Fatales* em videojogos, surgindo neste formato das mais diversas formas, sendo muitas vezes irresistíveis aliadas ou perigosas inimigas. Entre as inúmeras personagens populares que poderíamos mencionar, destacamos, a título de exemplo, a mulher demónio Nevan do videojogo *Devil May Cry 3: Dante’s Awakening* (2005) que atrai humanos com o intuito de os aprisionar no Inferno e seduz a personagem principal da narrativa, a *succubus* Cydaea do videojogo *Diablo III* (2012) que utiliza a sua sensualidade e voz doce para seduzir homens e escravizá-los posteriormente ou a vampira Rayne de *BloodRayne* (2002) que se inclui indubitavelmente no arquétipo da *Vamp* explicitado na anterior nota de rodapé.

<sup>113</sup> Ou seja, a necessidade de suprimir estes agentes sobrenaturais que quebram convenções e apelam ao fim da repressão sexual.

men, but for her own voracious sexuality, is both the quintessential object of male desire and the embodiment of the desiring female. (49)

Já em “Carmilla”, vemos de imediato o fascínio que a vampira suscita em Laura após o seu súbito aparecimento, quando a jovem, além da surpresa inicial provocada pelo reconhecimento de Carmilla como a figura que lhe surgiu na sua infância, se refere a esta utilizando adjetivos como “delightfully pretty”, “beautiful”, “intelligent” e “engaging”, admitindo também sentir um forte “sense of attraction” (Le Fanu 221/222). Assim, desde o início da relação entre ambas, Laura fica de imediato encantada por Carmilla que utiliza a sua incrível beleza e capacidade de sedução para encobrir as suas verdadeiras intenções:

A jovem Laura descreve minuciosamente a beleza de Carmilla, demonstrando encantamento. A astúcia de um vampiro é encantar as pessoas, ela se utiliza da beleza, da educação e da imagem meiga e doce que ela transmite, através do olhar envolve suas vítimas de tal maneira, como se as hipnotizassem. (Souza e Souza 142)

Este transe que Laura experiencia sem se aperceber é precisamente o que possibilita Carmilla de permanecer ao seu lado, escondendo a sua natureza e a relação de dependência que fomenta com a jovem. Esta *Femme Fatale*, se não fosse devidamente restringida pelo grupo de homens que a persegue aquando da descoberta da sua verdadeira identidade, poderia então arruinar a vida de Laura. Note-se, no entanto, que não utilizamos o termo “arruinar” de uma forma necessariamente pejorativa: seguindo a lógica que temos vindo a apresentar nesta pesquisa, interpretamos esta ruína de Laura metaforicamente, correspondendo a uma subversão da sua condição de *Angel in the House*, tornando-se a jovem uma mulher não desejável na perspectiva do homem vitoriano.

Afastando-nos da obra de Le Fanu e tendo em conta a adaptação cinematográfica *Lust for a Vampire*, observamos que a representação de Mircalla se inclui perfeitamente no arquétipo da *Femme Fatale* que está muito presente, como mencionámos, no cinema. A vampira é *fatale* literalmente, quando, ao contrário da sua representação literária, mata as suas vítimas com uma notória rapidez e brutalidade. No entanto, em relação ao professor Richard, vemos que Mircalla não se apressa em acabar com a sua vida, agindo como uma verdadeira *Femme Fatale* e ludibriando o seu amante, levando a que este renuncie ao amor que sente pela sua colega Janet, arruíne a sua reputação e siga a vampira até um castelo em chamas com o intuito de a salvar. Já na adaptação *Twins of Evil*, na cena que representa Anton (David Warbeck) a ceder à sedução

da vampira Frieda (Madeleine Collison), vemos que este está tão fascinado e hipnotizado pela beleza desta última que não reconhece o engano em que caiu (01:10:16-01:11:40)<sup>114</sup>.

Este modo de actuação da vampira de Le Fanu permite-lhe, usufruindo da sua poderosa capacidade de atracção e sedução, afirmar a sua sexualidade numa sociedade que desejava uma verdadeira repressão feminina. No entanto, apesar de partilhar esta necessidade e vontade de emancipação com o estereótipo da *New Woman*, consideramos que a afirmação sexual da *Femme Fatale* diverge desta: ao invés de procurar a igualdade e tentar colmatar as diferenças sociais relativamente à população masculina, a *Femme Fatale* deseja submeter totalmente as suas vítimas, independentemente do seu sexo e possui por isso uma sexualidade desenfreada e geralmente descontrolada.

Através do presente capítulo, verificámos, assim, de que forma a personagem Carmilla se consegue desdobrar em diversos arquétipos, sendo simultaneamente *New Woman*, *Femme Fatale* e mulher vampira. Independentemente do formato em que surge, sendo na obra literária de Le Fanu ou nas diversas adaptações cinematográficas, a personificação de qualquer um destes estereótipos pretende sempre de alguma forma subverter e transgredir a ordem social vigente.

---

<sup>114</sup> Note-se ainda o ênfase dado pela produção a este transe, que o evidencia através de um foco nos olhos de ambas as personagens e um esbatimento do *background* durante dez segundos (01:10:28-01:10:38), simbolizando a alienação de Anton quando este se deixa encantar.

## Capítulo VI – “[Y]ou and I are one for ever”: a homossexualidade

### 6.1. Um desvio à norma: a homossexualidade na Era Vitoriana

Iremos agora focar o tratamento da homossexualidade no conto que constitui o nosso objecto de estudo, sendo que para o efeito o presente subcapítulo irá analisar de que forma a sociedade vitoriana encarava não só a homossexualidade masculina mas principalmente a feminina, pois curiosamente as atitudes e perspectivas relativamente a esta última divergem no seio de uma mesma sociedade.

Em primeiro lugar achamos necessário referir de forma muito breve o facto de a homossexualidade estar já representada na literatura gótica que antecede a Era Vitoriana. Carol Davison afirma, no previamente mencionado artigo “The Victorian Gothic and Gender”, que a maioria das obras góticas do *fin de siècle* são sintomáticas de um intenso pânico relativamente à relação entre pessoas do mesmo sexo (136). Consideramos no entanto que este receio, bem como tentativas de subversão do mesmo, se encontra já presente, a título de exemplo, em poemas de *Lord Byron* ou em textos como “The Vampyre” de John Polidori. Em relação a este último, sendo uma das obras de *vampire fiction* que antecede “Carmilla”, é possível verificar, logo nas primeiras páginas, uma insinuação relativamente à orientação sexual de *Lord Ruthven*, quando é referido que poucos indivíduos saberiam que o vampiro convivía com mulheres (Polidori 29). Mais tarde, a descrição da forma como Aubrey percepciona Ruthven está também recheada de um profundo tom homoerótico:

He watched him; and the very impossibility of forming an idea of the character of a man entirely absorbed in himself, who gave few other signs of his observation of external objects, than the tacit assent to their existence, implied by the avoidance of their contact: allowing his imagination to picture every thing that flattered its propensity to extravagant ideas, he soon formed this object into the hero of a romance, and determined to observe the offspring of his fancy, rather than the person before him. He became acquainted with him, paid him attentions, and so far advanced upon his notice, that his presence was always recognised. (*Ibidem* 31/32)

Esta relação entre ambos revelar-se-á, como sabemos, extremamente problemática e, como Carol Senf argumenta, de uma índole perversa e destrutiva (34/35). No entanto, é curioso que seja precisamente no seio deste pânico e confusão que as personagens mergulham numa

autêntica viagem de auto-descoberta e introspecção relativamente à sua sexualidade, onde se inclui naturalmente a descoberta da sua orientação sexual<sup>115</sup>.

Pela forma como temos vindo a descrever os aspectos que caracterizam a sociedade vitoriana, seria de esperar que este *insight* e porventura a consequente descoberta de uma orientação sexual não aceitável, *i.e.* no espectro da homossexualidade e bissexualidade, causaria uma enorme apreensão e ataque aos valores puritanos que constituíam a moral da época. Relativamente à homossexualidade masculina, a mesma causava extrema repulsa: tal verifica-se mesmo a nível legislativo, onde destacamos a existência do chamado *Labouchere Amendment* de 1885, que considerava a relação entre dois homens um acto de “gross indecency” (Burnie 6) e condenava os mesmos à prisão. No entanto, curiosamente, a vida pública do homem vitoriano estava repleta de oportunidades para estabelecer e fomentar, ainda que muitas vezes de forma totalmente despropositada, relações homoeróticas com o círculo social masculino em que se movimentava:

It is important to grasp that the homoeroticism of the Victorian period, the languages and imagery of male-to-male love and friendship, was no marginal discourse. The children of the elite and upper middle classes spent large sections of their pre-married lives in all-male environments at boarding school and university. Teachers and dons formed close attachments with each other. These relationships survived after marriage and extended into political life and public service, networks of influence forged earlier in declared or undeclared homoerotic passion. (Reay 219)

No *Late Victorian Period*, quando os mais icónicos monstros se encontram à solta no imaginário vitoriano como consequência desta repressão sexual, a homossexualidade era considerada sinónimo de insanidade, a par com a ninfomania e outras condições similares, o que acentuou a perseguição a este grupo considerado anormal e resultou, a título de exemplo, na condenação de Oscar Wilde em 1895 (Davison 136).

Em relação à homossexualidade feminina, que nos interessa particularmente, as atitudes dos vitorianos divergem. Em primeiro lugar, verificamos a existência de uma negação

---

<sup>115</sup> Elaborando uma análise sobre “Christabel” de Coleridge e “Goblin Market” de Christina Rossetti e relacionando ainda estas obras com “Carmilla”, Andrew Smith destaca a descoberta sexual que está presente, de uma forma ou outra, nestes textos, aplicando o tema à generalidade da literatura gótica em si: “By paying close attention to how Coleridge and Rossetti used language it is possible to see how it enabled them to both articulate *and* conceal notions of sexual awakening. Both *Christabel* and *Goblin Market* represent images of lesbianism and in their different ways struggle to both show and disguise this (...). Geraldine might appear as an external threat but she effects an inner awakening. Laura and Lucy are sisters but iconically lovers because the Goblins also bring about a (premature) sexual awakening – the antidote to which transfers the awakening from men to women./This Gothic strand links lesbianism with sexual discovery, and sexual discovery in a wider sense is an issue in the Gothic during the period (...). Le Fanu’s *Carmilla* is a good example of a text from the period which explores lesbianism, sexual awakening (...)” (95).

relativamente ao lesbianismo, considerando-se que este era inexistente, visto que as mulheres supostamente não possuíam a capacidade de amar pessoas do mesmo sexo. Aliás, o acto de uma mulher beijar outra seria o equivalente a beijar-se a si mesma: “(...) philosophers argued that when a woman kissed another woman it was indeed as if she were kissing her own image in the glass.” (Dijkstra 152), pelo que constituiria apenas uma expressão de afecto que achamos ironicamente narcisista quando contrastamos a mesma com as características que a população feminina deveria nutrir e esforçar-se para desenvolver. Esta analogia que Bram Dijkstra atribui aos filósofos da época reflecte também a crença de que as mulheres não poderiam ser detentoras de qualquer individualismo, sendo portanto seres indistintos e conseqüentemente incapazes de sentir atracção mútua, algo que é ainda reforçado pela semelhante ideia de que o lesbianismo seria apenas uma extensão do desejo autoerótico feminino. É interessante apesar de tudo salientar que, desprovidas de capacidade de atracção pelo mesmo sexo, as mulheres não seriam em princípio uma ameaça aos valores tradicionais vitorianos: “(...) lesbian contact between two women often came to be seen as a simple extension of their autoerotic tendency, and hence open to the same sort of nonthreatening voyeuristic involvement on the part of the male.” (*Ibidem* 153).

No entanto, esta total anulação não ameaçadora depressa se tornou, aos olhos de diversos especialistas da época, numa verdadeira perversão que não só obrigava a mulher a renegar a sua natureza passiva mas também constituía uma ameaça à evolução da civilização (*Ibidem* 157<sup>116</sup>). Instaura-se assim a ideia de que o lesbianismo seria de facto real, pois produzia efeitos visíveis no sexo feminino, devendo então ser alvo de condenação devido à sua natureza destrutiva<sup>117</sup>.

Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero, em *The Female Offender* (1895), acentuam a ideia de que a expressão da sexualidade por parte da população feminina poderia ter conseqüências desastrosas, despertando na mesma instintos criminais que procurariam dar resposta à necessidade de derrubarem aqueles que deveriam representar a autoridade na sociedade, *i.e.* os homens. Os autores escrevem:

The atavistic diminution of secondary sexual characters which is to be observed in the anthropology of the subject, shows itself once again in the psychology of the female criminal, who is excessively erotic, weak in maternal feeling, inclined to dissipation,

---

<sup>116</sup> Bram Dijkstra refere ainda uma teoria popular na época que se define nos seguintes termos: “One popular theory held that by abnormally stimulating her properly sexless physical being, woman tended to grow more and more masculine, tended to take on ever more virile characteristics, thereby destroying the delicate balance created by nature between the active male and the passive female.” (157). Esta mulher masculina desprezaria assim roupa feminina, nutriria um gosto por desporto e manifestaria coragem.

<sup>117</sup> Carol Senf equipara o lesbianismo ao incesto no contexto da sociedade vitoriana, afirmando que ambos constituíam dois tipos de relações interpessoais consideradas especialmente perversas e destrutivas (56).

astute and audacious, and dominates weaker beings sometimes by suggestion, at others by muscular force (...) (187<sup>118</sup>)

Esta mulher sexualmente consciente iria assim supostamente manifestar uma diminuição de caracteres sexuais secundários que a identificam como um ser do sexo feminino, assemelhando-se cada vez mais a um homem, pois o instinto sexual era considerado algo intrínseca e exclusivamente masculino (“Lombroso and Ferrero warned that sexuality, once unleashed in woman by whatever means, could only be disastrous because, in effect, the sexual impulse was itself a male impulse.” (Dijkstra 158)). É interessante ainda referir o quão esta descrição se aproxima daquela que explorámos no anterior subcapítulo desta dissertação relativamente à *Femme Fatale*, sendo que os autores referem mesmo explicitamente a capacidade de esta mulher sexualmente poderosa dominar outros indivíduos psicológica ou fisicamente. O lesbianismo estaria ainda relacionado com condições físicas anormais como hipertrofia do clítoris (*Ibidem* 159).

Só na viragem do século se verifica de facto uma mudança na abordagem do tema, passando a reconhecer-se a capacidade de as mulheres possuírem instinto sexual e serem devidamente capazes de estabelecer um círculo de amizades. Abandona-se assim progressivamente a ideia de que seriam seres desprovidos de qualquer individualismo ou necessidades emocionais. No campo do lesbianismo em particular, achamos ainda necessário referir de que forma Sigmund Freud concebe orientações sexuais distintas da norma, ou seja, não heterossexuais.

O psicanalista refere, como parte de um dos seus *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, obra publicada em 1905, que um indivíduo atraído por um objecto sexual do mesmo sexo, exclusivamente ou não<sup>119</sup>, se designa como invertido (Freud, *Três Ensaios*, 16) e se encontra incapacitado de “executar o acto sexual normal” (*Ibidem*). Além disto, este indivíduo encontra-se inserido num grupo que Freud designa como aberrações sexuais, fazendo parte deste o grupo de pessoas que possuem um desvio ao alvo sexual considerado normal, *i.e.*, uma relação heterossexual<sup>120</sup>.

Encontramo-nos aqui então perante um teórico do princípio do século XX que, estando ainda fortemente influenciado pela mentalidade da época, consegue de facto reconhecer a existência de “homens cujo objecto é representado por homens e não mulheres, bem como

---

<sup>118</sup> Alertamos aqui para a americanização do nome dos autores na secção “Obras Citadas” da presente dissertação, estando os mesmos aí referidos como Caesar Lombroso e William Ferrero de acordo com a edição que usámos.

<sup>119</sup> Freud refere-se aqui, por outras palavras, à homossexualidade e à bissexualidade respectivamente.

<sup>120</sup> O psicanalista acrescenta ainda: “O número destes indivíduos é considerável, ainda que a sua determinação exacta imponha sérias dificuldades.” (*Três Ensaios*, 16).

mulheres que têm como objecto sexual mulheres e não homens.” (*Ibidem*). Aquilo que se apresenta de facto mais revolucionário na teoria de Freud não será este reconhecimento, apesar de acharmos que o mesmo deverá ser apontado pois constitui outro marco importante na desconstrução de preconceitos abundantes na Era Vitoriana, mas sim o facto de o psicanalista explicitar que estes indivíduos não são degenerados no sentido legítimo da palavra. Para suportar esta teoria, argumenta que a inversão se verifica em “pessoas que não apresentam quaisquer outros desvios à norma” (*Ibidem* 18), além de possuírem uma capacidade de funcionamento que não está de qualquer forma comprometida, exibindo até, pelo contrário, “um elevado desenvolvimento intelectual e cultura ética” (*Ibidem*). Freud introduz ainda uma perspectiva relacionada com a ideia de civilização e primitivismo, afirmando que o fenómeno da inversão se verifica “de forma extremamente disseminada, entre povos selvagens e primitivos, ao passo que o conceito da degeneração está geralmente restringido às civilizações elevadas” (*Ibidem*). Isto revela-se, na nossa opinião, algo extremamente problemático e inovador se o considerarmos no contexto da sociedade vitoriana, pois o psicanalista está na verdade a legitimar as práticas de povos que seriam considerados inferiores, em todos os aspectos, à desenvolvida Londres que deveria transportar a luz da civilização até aos mesmos. Aliás, não só procede a uma legitimação como na verdade implica indirectamente que esses povos têm uma melhor compreensão da natureza humana, não propagando por isso determinados preconceitos.

Vimos assim de que forma a homossexualidade, em particular no que diz respeito ao sexo feminino, era abordada na Era Vitoriana, sendo que a informação recolhida nos fornece dados essenciais para compreender de que forma Le Fanu subentende uma relação lésbica entre Carmilla e Laura na sua obra, pois como iremos observar em seguida, não há descrições que apontem de forma directa e demasiado óbvia para um relacionamento deste tipo entre as jovens.

## 6.2. Um amor proibido: a relação de Carmilla e Laura

Referimos então, no final do anterior subcapítulo, que não é possível afirmar com plena certeza que “Carmilla” apresenta uma relação lésbica entre Laura e a vampira que dá nome à obra. No entanto, sabemos que esta narrativa é geralmente reconhecida precisamente por este facto e, como tal, iremos assim analisar a relação entre ambas as jovens de forma a perceber como a mesma sai da esfera do aceitável convívio feminino vitoriano para adquirir tons profundamente eróticos e apaixonantes mas também perigosos e recheados dos mais diversos significados.

Verificamos, nas primeiras páginas do conto, que Laura reconhece Carmilla como a jovem que lhe invadiu o suposto sonho na sua infância. Este momento já foi anteriormente mencionado, no entanto, no presente capítulo, é interessante referir o contraste entre o relato deste sonho e a reacção de Laura à vampira quando percebe que esta esteve presente no mesmo. Numa primeira instância, vemos que a jovem relata o sonho referindo que o mesmo provocou uma “terrible impression” na sua mente, causando-lhe medo suficiente para gritar e chamar as suas amas de forma muito urgente (Le Fanu 209). Apesar de existir esta grande ansiedade e susto, Laura fornece-nos pormenores que permitem identificar o sonho como sendo bastante erótico e orgástico, algo que pode ser observado na seguinte passagem<sup>121</sup>:

(...) I began to whimper, preparatory to a hearty bout of roaring; when, to my surprise, I saw a solemn but very pretty face looking at me from the side of the bed. It was that of a young lady who was kneeling, with her hands under the coverlet. I looked at her with a kind of pleased wonder (...). She caressed me with her hands, and lay down beside me on the bed, and drew me towards her, smiling (...) (*Ibidem* 210)

O facto de esta experiência ter causado não apenas sentimentos negativos mas também de prazer é demonstrado na forma como Laura encara Carmilla quando esta finalmente se revela. Vemos que a sua surpresa, apesar de *uncanny*, não é acompanhada de um transtorno que seria esperado após um evento tão marcante. Relembrando-se do terror causado pelo sonho mas não se focando no mesmo, Laura refere: “(...) I had for so many years often ruminated with

---

<sup>121</sup> Quando descreve os sonhos que experienciou posteriormente, Laura afirma: “Certain vague and strange sensations visited me in my sleep. The prevailing one was of that pleasant, peculiar cold thrill which we feel in bathing, when we move against the current of a river.” (Le Fanu 240). O relato das sensações como ambíguas e estranhas aponta certamente para o desconhecimento sexual de Laura, que se esforça aqui em descrever algo muito semelhante a um orgasmo. Isto é intensificado pelo uso de uma linguagem que evoca uma imagética relacionada com água em movimento. A este propósito, James Twitchell argumenta, tal como nós, que os sonhos de Laura possuem um cariz marcadamente erótico, acrescentando ainda a novidade trazida por Le Fanu na descrição dos mesmos: “(...) Le Fanu is the first author to describe in detail the process of these attacks as they appear to the victim. It is here that he (...) unfolds the adolescent and erotic nature of the myth (...)” (130).

horror, when no one suspected what I was thinking./It was pretty, even beautiful (...)" (*Ibidem* 221).

A observação destas passagens e a respectiva conclusão retirada revela-se extremamente crucial na presente análise porque é de facto o que torna possível a aproximação entre as jovens, visto que, se Laura sentisse somente desagrado perante Carmilla, não reagiria de forma tão positiva perante o reconhecimento desta como a presença que observou no seu sonho.

Durante este primeiro encontro após a vampira ter sido deixada na casa de Laura pela sua mãe, vemos que, ultrapassada a estranheza inicial, Carmilla recorre imediatamente a diversos elogios que pretendem cativar Laura e que remetem não apenas para a sua beleza física mas também para uma intimidade repentina a que a vampira considera ousadamente ter direito: "If you were less pretty I think I should be very much afraid of you, but being as you are, and you and I both so young, I feel only that I made your acquaintance twelve years ago, and have already a right to your intimacy (...)" (*Ibidem* 222).

Em *The Vampire Lovers*, de forma semelhante, a primeira cena que verdadeiramente foca Carmilla e Laura e a interacção entre ambas pouco depois de se conhecerem mostra já uma enorme cumplicidade entre as jovens. Entre olhares evidentemente intensos e uma clara receptividade por parte de Laura, Carmilla enuncia: "How beautiful you are!" (00:14:55), ao que a doce Laura responde: "Now you are just teasing me! Like Carl always does..." (00:14:58). Esta comparação que a jovem efectua entre a vampira e Carl (personagem interpretada por Jon Finch), um dos seus pretendentes, revela que, desde o início, Laura identifica de imediato o comportamento de Carmilla como sendo fora dos limites de uma típica amizade da época. Após esta breve troca de palavras, Laura prossegue no seu caminho pelo jardim onde ambas se encontram, com uma sedutora Carmilla ao seu lado que gentilmente coloca a mão no seu ombro e a desliza até à cintura (00:15:04).

A troca de carícias e a intimidade física são outros dois elementos que nos permitem consolidar a ideia de que a relação entre Carmilla e Laura é de um tom acentuadamente erótico. Em diversos momentos da obra de Le Fanu vemos que a troca de afecto físico é descrita com o maior pormenor, evidenciando o constante avanço da vampira em direcção à conquista de Laura. Tal como na adaptação cinematográfica previamente mencionada, temos a carícia efectuada à cintura de Laura demonstrada na seguinte passagem: "She looked languidly in my eyes, and passed her arm round my waist lovingly, and led me out of the room." (Le Fanu 230). De uma forma muito mais ousada, Carmilla acelera a sua respiração em êxtase orgástico num dos momentos que partilha com Laura, beijando a mesma fervorosamente na face e segurando a sua mão:

(...) my strange and beautiful companion would take my hand and hold it with a fond pressure, renewed again and again; blushing softly, she would gaze in my face with languid and burning eyes, breathing so fast that her dress rose and fell with the tumultuous respiration. (...) and her hot lips travelled along my cheek in kisses (...) (*Ibidem* 226)

É também importante referir que estas investidas de Carmilla não só são bem recebidas por Laura, como a jovem retribui as mesmas, o que nos permite concluir que a atracção é indubitavelmente recíproca<sup>122</sup>. Este fervor é tão intenso que Laura não detecta sequer a mordedura de Carmilla que compromete a sua saúde e ânimo, sendo o seu médico que a alerta para tal facto:

‘Now you can satisfy yourself,’ said the doctor. ‘You won’t mind your papa’s lowering your dress a very little. It is necessary, to detect a symptom of the complaint under which you have been suffering.’

I acquiesced. It was only an inch or two below the edge of my collar.

‘God bless me! – so it is,’ exclaimed my father, growing pale.

‘You see it now with your own eyes,’ said the doctor, with a gloomy triumph.

‘What is it?’ I exclaimed, beginning to be frightened.

‘Nothing, my dear young lady, but a small blue spot, about the size of the tip of your little finger (...)’ (*Ibidem* 246)

Esta cena, com um carácter marcadamente voyeurístico, revela que a vampira mordeu Laura num local muitíssimo próximo do seio: “This bit of voyeurism reinforces the subliminal sexual content of the story, as no previous vampire in literature (with the possible exception of Coleridge’s *Christabel*) had touched so close to the breast.” (Twitchell 131).

No seguimento dos elogios iniciais e dos afectos que rapidamente tomaram o seu lugar, a narração de Laura começa a conferir destaque às declarações de amor de Carmilla<sup>123</sup>. Num dos

---

<sup>122</sup> Isto pode ser verificado, a título de exemplo, nas seguintes citações: “I took her hand as I spoke. I was a little shy, as lonely people are, but the situation made me eloquent, and even bold.” (Le Fanu 221); “(...) I never saw hair so magnificently thick and long when it was down about her shoulders; I have often placed my hands under it, and laughed with wonder and its weight.” (*Ibidem* 224); “(...) and each with her arm about the other’s waist, we walked out upon the pavement.” (*Ibidem* 233).

<sup>123</sup> Laura afirma: “(...) with so many, and even passionate, declarations of her liking for me and trust in my honour, and with so many promises that I should at last know all, that I could not find it in my heart to be offended with her.” (*Ibidem* 225). Além de referir as declarações de amor que se tornaram frequentes, a jovem aponta também para o facto de estas a impedirem de ficar ofendida com qualquer acção de

frequentes passeios das jovens, Laura questiona a vampira sobre se esta está ou não apaixonada, ao que Carmilla responde prontamente: “‘I have been in love with no one, and never shall,’ she whispered, ‘unless it should be with you.’ (Le Fanu 233). A decisão tomada por Laura de fazer esta pergunta remete-nos para o facto de a jovem conseguir realmente entender que a vampira está a tentar seduzi-la, pois ela reconhece que o conteúdo da conversa entre ambas não é inocente. Carmilla, naturalmente, aproveita para afirmar os seus sentimentos pela jovem uma vez que obteve precisamente o tipo de receptividade que procurava.

Esta afirmação da vampira é talvez a mais directa que temos relativamente ao amor que a mesma diz sentir por Laura. Mas esta última faz também uma referência que nos deixa com poucas dúvidas de que esta relação não se resume de forma alguma a uma amizade: “It was like the ardour of a lover; it embarrassed me; it was hateful and overpowering (...)” (*Ibidem* 226). O facto de Laura referir que este sentimento ardente lhe causa vergonha<sup>124</sup> e se referir ao mesmo como “hateful” só comprova precisamente que a mesma tem consciência de que a sua relação com Carmilla excede os limites da amizade e, por essa razão, sai fora da norma heterossexual vitoriana.

Além destes sentimentos negativos que recheiam o amor nutrido por Laura, surge o amor transmitido pelo seu pai. Estes dois tipos distintos de amor são, como Andrew Smith também refere, incompatíveis, uma vez que a relação entre Laura e seu pai pode até ser a principal causa pela qual a jovem demonstra sentimentos tão contraditórios em relação à vampira (97)<sup>125</sup>. Na adaptação cinematográfica *The Vampire Lovers*, podemos observar uma cena em que o pai de Laura se encontra perto da cama desta, perguntando de forma arrogante e desesperada à sua criada o paradeiro de Carmilla: “Where the devil is she!?” (00:22:19). Pouco depois, a vampira aparece misteriosamente no quarto, dizendo que não consegue dormir e, à medida que se aproxima de uma Laura muito frágil prestes a falecer, o pai desta última segue minuciosamente os movimentos de Carmilla com uma óbvia desconfiança. A forma como toda esta cena está construída evidencia a luta silenciosa entre a vampira e o pai de Laura: ambos se encontram simbolicamente de lados opostos da cama da jovem moribunda, competindo pela afeição desta enquanto demonstram simultaneamente o seu amor. Enquanto que Carmilla representa o transgressivo amor homossexual, o pai de Laura personaliza o aceitável amor heterossexual.

---

Carmilla. Esta atitude da parte de Laura é claramente indicativa da influência psicológica que a vampira nela exerce.

<sup>124</sup> Sigmund Freud coloca a vergonha como uma das forças de resistência contra a libido (*Três Ensaios*, 32). Voltaremos a esta ideia no próximo capítulo da presente dissertação, pois relacionaremos a mesma com o tema do sadomasoquismo, tal como o psicanalista faz.

<sup>125</sup> A nossa interpretação não exclui esta causa, no entanto, achamos que o facto de Carmilla ser *uncanny* e Laura sentir a pressão da norma heterossexual são os principais motivos que provocam os seus sentimentos paradoxais.

De forma igualmente interessante, este amor entre Laura e o seu pai pode também funcionar como uma alusão ao tema do incesto. Sabemos que Laura possui laços familiares com Carmilla, sendo ambas descendentes da família Karnstein. Este facto, aliado à nossa perspectiva sobre o amor entre a jovem e o seu pai, podem adicionar um elemento ainda mais transgressivo ao lesbianismo apresentado na obra.

Temos assim uma relação entre duas jovens que se estabelece como uma manifestação pura de prazer, em que o carácter reprodutor, “função primeira imposta pela sociedade cristã para o sexo” (Campos 80), está completamente ausente. Mesmo considerando a partilha de raízes familiares e os sentimentos de culpabilização que atingem Laura devido à educação e moral que lhe foram impostas, a troca de afectos entre as duas não cessa de forma alguma. Culminando com a destruição de uma das partes, “Carmilla” é, no contexto do presente capítulo, uma história sobre uma relação lésbica estéril que se exprime através de uma analogia com o mito do vampiro (Twitchell 129). Destacamos esta esterilidade porque de facto o desejo erótico e a cumplicidade sexual entre Laura e a vampira nunca são consumados. Suzanna Nyberg aplica esta perspectiva a “The Dream in the Dead House” (um dos títulos alternativos da já mencionada *short story* “Dracula’s Guest”) de Bram Stoker, referindo que o desejo não consumado se torna marginalizado e se transforma conseqüentemente numa fantasia de separação: “The erotic woman ceases to exist before the narrator can have contact with her. Desire, again marginalized, becomes a fantasy of separation and lack.” (49).

Através desta análise, tentámos assim apresentar razões pelas quais a relação entre estas jovens é de facto uma relação lésbica e não uma simples amizade que se inseriria na vida comum social da Era Vitoriana. Consciente da sociedade em que vivia e das convenções e idealizações presentes na mesma, algumas das quais analisadas anteriormente, Le Fanu dá ao leitor todas as pistas necessárias para que este encare o seu conto como uma narrativa profundamente carregada de tons homossexuais. Intencionalmente ou não, o escritor acaba por defender a ideia de que a mulher deverá ser encarada como o ser humano que é, possuindo emoções e desejos próprios, e a ela deverá ser concedida a possibilidade de explorar a sua sexualidade da forma que pretender.

### 6.3. O lesbianismo transgressivo de Carmilla

A presente dissertação tem consecutivamente abordado o tema da subversão e da transgressão em diversos âmbitos, dando um *insight* eclético sobre o mito do vampiro e a forma como é tratado em particular em “Carmilla”. Centramo-nos agora, depois de termos concluído que a natureza da relação entre Carmilla e Laura excede os limites da amizade e entra no domínio da atracção sexual e amorosa, nalguns aspectos que enfatizam o facto de o lesbianismo apresentado na obra ter um carácter profundamente transgressivo. Tentaremos, no entanto, não tornar esta análise repetitiva, uma vez que destacámos sempre, ao longo desta pesquisa, a relação entre ambas as jovens e como a mesma é subversiva.

Assim, concentrar-nos-emos em primeiro lugar numa proeminente passagem do primeiro volume da obra *L'Histoire de la Sexualité* (1976) de Michel Foucault, importante autor contemporâneo que decidimos referir devido à importância do mesmo no desenvolvimento de teorias relacionadas com o tema da sexualidade<sup>126</sup>:

If sex is repressed, that is, condemned to prohibition, nonexistence, and silence, then the mere fact that one is speaking about it has the appearance of a deliberate transgression. A person who holds forth in such language places himself to a certain extent outside the reach of power; he upsets established law; he somehow anticipates the coming freedom.  
(6)

Esta citação pode ser imediatamente remetida para a obra de Le Fanu, pois Foucault descreve na perfeição aquilo que acontece na narrativa: Laura sofre uma repressão sexual relativa à sua orientação, e, por essa razão, qualquer investida da parte de Carmilla tem irremediavelmente um carácter transgressivo. A vampira ocupa o lugar da referida “person who holds forth in such language”, pois apesar de não interagir com Laura utilizando um discurso cujo tom seja evidentemente sexual (até porque não nos podemos nunca esquecer dos limites à liberdade de expressão impostos aos autores vitorianos se estes desejassem uma publicação bem sucedida e divulgada), transmite de forma constante conhecimento sexual a esta última. Seguindo esta linha de acção, Carmilla torna-se tão poderosa que os agentes de autoridade que deveriam manter a ordem social e moral, *i.e.* o pai de Laura, o general Spielsdorf, Vordenburg e o doutor Spielsberg, não possuem conhecimentos ou meios para combater esta figura que “upsets established law”. Foucault adiciona ainda uma ideia que nos parece muito interessante:

---

<sup>126</sup> A contribuição de Foucault para a chamada *queer theory*, teoria que defende que tanto a orientação como a identidade sexual advêm de uma construção social e não de um determinismo biológico, é destacada por Lisa Downing na obra *The Cambridge Introduction to Michel Foucault*. A autora afirma: “The principal way in which Foucault’s thought has been used for the growing field of interdisciplinary sexuality studies is via the exploitation of his history and analyses of discourses of knowledge as an alternative to attempt to discover truths about the nature of sexuality. He effectively shifts the focus of the lens so that it no longer points at sexual behaviour but at the discourses that describe it.” (110).

este agente de mudança e subversão “anticipates the coming freedom”. A vampira incorpora assim a voz de liberdade que temos vindo a mencionar ao longo da presente dissertação.

Temos vindo a defender a ideia de que os vampiros ilustram a sexualidade considerada ilícita. No entanto, representam também outra característica deste instinto sexual: o seu primitivismo. O lesbianismo de Carmilla está recheado deste tom primitivo, o que nos permite identificar a vampira com as representações abundantes relativas a povos considerados inferiores segundo o olhar vitoriano. Assim, ela representa não apenas o óbvio Outro constituído pelo estrangeiro não civilizado e pela população das classes mais baixas<sup>127</sup>, mas também o Outro na própria sociedade vitoriana, ou seja, aquele que liberta a sua sexualidade ou pretende fazê-lo à semelhança desses povos:

(...) [T]hese texts construct horror by making a carefully constructed Other, the vampire, which mirrors English constructions of primitive sexuality, a dangerous aggressor. The vampire illustrates the dangers of releasing Victorian sexual repression, and reifies the notion that exotic foreigners and the lower classes are more primitive than, and therefore ideally ruled by, the English. (Doerksen 143)

A orientação sexual de Carmilla coloca-a como predadora de mulheres apenas, o que é extremamente simbólico dada a previamente explorada condição da mulher vitoriana<sup>128</sup>. E de que forma preda a vampira? Fiel ao mencionado primitivismo sexual, Carmilla transforma-se num animal e ataca Laura durante a noite enquanto esta dorme. Transformando-se num gato, a vampira consegue morder a jovem perto do seio, sugando o seu sangue e conferindo desta forma toda uma dimensão sexual ao ataque: “(...) she transforms herself into a cat to bite her, not on the throat but on the breast. Nowhere in Romantic literature has the myth been this frank: the element of sexual delight in sucking is here almost uncensored.” (Twitchell 130). Em *Dracula*, publicado já mais tarde, o acto de sugar é descrito de forma muito mais intensa e

---

<sup>127</sup> Referimos anteriormente que Carmilla descende de uma antiga e poderosa família com raízes aristocráticas. No entanto, a identificação da vampira com as classes mais baixas da sociedade ainda pode ser estabelecida devido à escolha das suas presas: Laura e a filha do general Spielsdorf são atacadas por Carmilla mas a sua transformação dá-se de forma lenta, sendo que Carmilla se diverte a seduzir as jovens e a tentar incutir-lhes conhecimento sexual para que estas possam chegar a uma conclusão relativamente à sua identidade e orientação. No entanto, para se alimentar, a vampira recorre a aldeões (Le Fanu 260/261). Laura, quando reflecte sobre os ensinamentos de Vordenburg, refere precisamente esta distinção: “The vampire is prone to be fascinated with an engrossing vehemence, resembling the passion of love, by particular persons. In pursuit of these it will exercise inexhaustible patience and stratagem, for access to a particular object may be obstructed in a hundred ways. It will never desist until it has satiated its passion (...) it will, in these cases, husband and protract its murderous enjoyment with the refinement of an epicure, and heighten it by the gradual approaches of an artful courtship. In these cases it seems to yearn for something like sympathy and consent. In ordinary cases it goes direct to its object, overpowers with violence, and strangles and exhausts often at a single feast.” (*Ibidem* 270).

<sup>128</sup> Sobre esta questão, Bram Dijkstra argumenta: “Carmilla (...) was born right on schedule among the daughters of the household nun. As a creature of moonlight, she, like most of the late nineteenth-century’s crop of female vampires, is not permitted any direct vampire power over men. Instead, it becomes her role to prey on other women.” (341).

pormenorizada, mas, ao contrário do *innuendo* lésbico de “Carmilla”, reflecte de uma forma geral o acto de penetração que está naturalmente relacionado com uma orientação heterossexual: “Stoker’s Dracula is strikingly sexual, of course. Most obviously, his sucking of his victims’ blood mirrors the sex act.” (Rowen 238).

Possuindo esta conotação sexual, a obra de Le Fanu introduz aqui mais uma transgressão a par de outras já mencionadas como o incesto ou o sadomasoquismo, isto é, a bestialidade. Quando Carmilla morde Laura em forma de gato e este acto possui a previamente mencionada simbologia, está aqui implícita uma prática sexual com um animal. Assim, vemos que a transgressão simbolizada pelo puro lesbianismo não é suficiente para transmitir o que Le Fanu pretende, tendo este adicionado mais um elemento totalmente fora da norma vitoriana.

Consolidando esta ideia, temos a forma como é descrita uma das pessoas que ocupavam a carruagem em que Carmilla chega à propriedade de Laura:

‘Did you remark a woman in the carriage, after it was set up again, who did not get out,’ enquired Mademoiselle, ‘but only looked from the window?’

No, we had not seen her.

Then she described a hideous black woman, with a sort of coloured turban on her head, who was gazing all the time from the carriage window, nodding and grinning derisively towards the ladies, with gleaming eyes and large white eyeballs, and her teeth set as if in fury. (Le Fanu 219)

Esta acompanhante da vampira é descrita como sendo uma mulher negra, estabelecendo-se aqui de imediato um paralelo com a aparência de Carmilla quando esta se transforma num gato (ao descrever o seu suposto sonho, Laura afirma: “(...) I soon saw that it was a sooty-black animal that resembled a monstrous cat.” (*Ibidem* 237)). Além disto, possui outras características bastante felinas, tal como os seus olhos cintilantes e os seus dentes que revelam um estado de espírito furioso. Bram Dijkstra refere que esta personagem se apresenta como uma personificação da natureza animal feminina, estando na obra associada ao instinto predatório relacionado com esta e ao Leste Europeu (341). Transportamos também esta natureza selvagem para Carmilla, pois consideramos que a vampira simboliza o animal eterno dentro de cada mulher que tenta permanentemente não sucumbir às esmagadoras forças da civilização, que como sabemos trazem consigo uma intensa repressão a todos os níveis. A psicanalista junguiana e *cantadora* Clarissa Pinkola Estés elabora uma intensa pesquisa em torno do complexo arquétipo da Mulher Selvagem, considerando que este emerge do reencontro da mulher com o seu instinto, a sua criatividade e a sua memória ancestral, sendo no seu *core* a “força que sustenta todo o universo feminino (...) e sem a qual as mulheres não podem viver.”

(19). Acrescenta ainda que esta força é abafada devido a diversos factores, entre os quais a negligência, a sobredomesticação, o banimento pela cultura envolvente e a incompreensão (17).

Assim, Carmilla esforça-se por se manter fiel à sua natureza e ao seu instinto e, apesar de conseguir transmitir parte desta força que alimenta a Mulher Selvagem a Laura, vemos que no final do conto ela acaba por ser destruída. Estés apresenta ainda uma linha de pensamento que conseguimos também aplicar à vampira:

Tenho por opinião que a mulher feroz é aquela que antes se encontrava num estado psíquico natural – ou seja, no seu perfeito juízo selvagem – que depois se deixou aprisionar numa qualquer teia de acontecimentos, transformando-se numa criatura excessivamente domesticada e enfraquecida nos seus instintos naturais. Quando tem oportunidade de retomar a sua natureza selvagem, cai facilmente em todo o tipo de armadilhas e envenenamentos. Como os seus ciclos e sistemas de proteção foram adulterados, ela corre riscos ao apresentar-se no seu estado selvagem natural. Tendo perdido a capacidade de ficar em estado de alerta e de ser desconfiada, torna-se uma presa fácil. (255)

Tendo presente esta passagem, podemos considerar que Carmilla não se encontraria reprimida no início da obra, ou seja, antes de habitar na propriedade de Laura e do seu pai. Posteriormente, através das barreiras impostas por este e pelas restantes figuras de autoridade<sup>129</sup>, a sua relação com o seu Eu selvagem enfraquece. Aumenta assim a desconfiança de todas as personagens em relação à vampira, que acaba por ser descoberta (caindo nas “armadilhas e envenenamentos” mencionados e tornando-se uma “presa fácil”) e impedida de consumir o seu desejo sexual e a sua necessidade fisiológica de se alimentar de Laura. No fundo, impedida de ir ao encontro da sua verdadeira natureza e instinto. Tudo culmina na sua destruição, em que é utilizada uma estaca para perfurar o seu coração. O instrumento escolhido para destruir Carmilla, bem como o desenrolar de toda a acção em torno deste, está também carregado de simbologia: a estaca e consequente morte da vampira representam a destruição do instinto sexual feminino e o regresso à normalidade na vida de Laura, *i.e.* a sua condição de mulher casta: “Only a stake through the heart – symbolic of the death of the woman whose sexual sense

---

<sup>129</sup> Vemos que, por exemplo, Carmilla é obrigada a esconder a sua verdadeira natureza e a sair do seu quarto para ir caçar sem levantar quaisquer suspeitas, mesmo que inevitavelmente acabe por não conseguir fazê-lo discretamente: um dos criados da família observa repetidamente uma estranha presença feminina num dos locais da propriedade (““Martin says that he came up twice, when the old yard-gate was being repaired, before sunrise, and twice saw the same female figure walking down the lime-tree avenue.”” (Le Fanu 238)) e, mais tarde, Laura, bem como o seu pai, tutoras e criados, acabam por verificar a ausência de Carmilla no seu quarto durante a noite, sendo que quando esta reaparece todos tentam averiguar o porquê do acontecimento mas a vampira parece não conseguir explicá-lo de forma alguma: “Carmilla was, of course, overwhelmed with enquiries, congratulations and welcomes. She had but one story to tell, and seemed the least able of all the party to suggest any way of accounting for what had happened (*Ibidem* 243).

has been stirred (...) can drive the vampire back into her bestial past and finally give Laura that heavenly peace to be found in the condition of chastity (...)" (Dijkstra 342). Teri Doerksen realça também que a destruição de um vampiro pode ser interpretado como um acto sexual, mas, à semelhança da restauração da castidade de Laura destacada por Bram Dijkstra, insere-se nos parâmetros da aceitação e inverte o processo de subversão: "Killing the vampire is sex: it is a condoned variety of sex, associated with marriage, that undoes illicit sex." (143).

Já fora do contexto da Mulher Selvagem, podemos ainda referir, como mais uma das transgressões personificadas por Carmilla que se relaciona com o seu lesbianismo, o facto de a mesma inverter a ideia que mencionámos no subcapítulo 6.1<sup>130</sup> da presente dissertação e que descreve as mulheres que demonstram desejo sexual como possuindo características masculinas. A verdade é que a aparência Carmilla, como sabemos, não se insere neste estereótipo. Pelo contrário, quando a vampira é descrita, impera uma imagética tipicamente feminina tendo em conta os paradigmas vitorianos: quando Laura a visita pela primeira vez no seu quarto refere que Carmilla está vestida com um vestido de dormir de seda bordado com motivos florais (Le Fanu 221). Já mais tarde, destaca a sua incrível beleza e a sua figura esbelta, bem como o seu longo cabelo, por vezes usado em forma de trança, e a sua doce e leve voz (*Ibidem* 223/224)<sup>131</sup>.

Desta forma, a vampira demonstra que uma mulher sexualmente poderosa ou lésbica não necessita de se conformar com certos estereótipos redutores que, dado o contexto, tentavam continuamente denegrir a imagem da mulher livre e inculcar os ideais puritanos na população feminina, consolidando também a autoridade masculina.

Através desta análise, esperamos ter explorado um pouco da forma como o lesbianismo de Carmilla não se estabelece apenas como uma afirmação individual da sua orientação sexual mas constitui na verdade uma denúncia da situação vivida pela população feminina durante a Era Vitoriana (em particular, as mulheres não heterossexuais). O conto de Le Fanu é uma verdadeira história de terror porque permite precisamente manipular questões de género e sexualidade e a sua relação com a sociedade, alertando para divisões e tabus existentes. Subvertendo expectativas culturais presentes na Era Vitoriana, torna-se um relato *uncanny* sobre o que poderia ser mudado e, mais importante e também mais assustador para a população da época, o que já tinha sofrido alterações de forma despercebida. Criaturas da noite como

---

<sup>130</sup> Explícita de forma mais pormenorizada em nota de rodapé no referido subcapítulo.

<sup>131</sup> Estas características podem ser observadas nas seguintes passagens de "Carmilla": "She was sitting up; her slender pretty figure enveloped in the soft silk dressing-gown, embroidered with flowers, and lined with thick quilted silk (...)" (*Ibidem* 221); "She was slender, and wonderfully graceful. (...). Her complexion was rich and brilliant; her features were small and beautifully formed; her eyes large, dark and lustrous; her hair was quite wonderful, I never saw hair so magnificently thick and long when it was down about her shoulders (...). It was exquisitely fine and soft, and in colour rich, very dark brown, with something of gold. I loved to let it down, tumbling with its own weight, as, in her room, she lay back in her chair talking in her sweet low voice (...)" (*Ibidem* 224).

Carmilla possuem comportamentos fora da esfera do aceitável e, dançando com as suas vítimas entre o véu da obscuridade e da luz civilizacional, acabam por esbater inúmeras barreiras e permitem assim que a transgressão impere:

(...) [C]reatures of darkness and their behaviors are so clearly distinguished from acceptable behavior that, within the compass of darkness, boundaries are neutralized. Extramarital heterosexual liaisons and lesbian romances are conflated, pitched in together with oral sex and other lesser sexual acts. When Le Fanu groups lesbianism with other common sexual acts, lesbianism becomes almost mainstreamed. 'Carmilla' (...) create[s] horror by manipulating gender expectations and cultural preconceptions about proper sexual behavior, but in doing so they open to public discourse acts that previously had been relegated to darkness. (Doerksen 143)

## Capítulo VII – “You shall be mine”: tons de sadomasoquismo na relação de Carmilla e Laura

### 7.1. O vampiro e o sadomasoquismo

Para finalizar esta dissertação, decidimos analisar ainda mais pormenorizadamente a relação entre Laura e Carmilla. Desta forma, foi possível chegar à conclusão de que ambas as jovens convivem entre si imersas em complexas dinâmicas de poder. Este não é um conto exclusivamente sobre a afirmação de uma relação homossexual no contexto de uma muito restrita sociedade vitoriana. É também um espelho de uma relação sadomasoquista, tanto em contexto sexual como aplicado a outras áreas, o que nos permite uma vez mais estabelecer um paralelo entre a obra de Le Fanu e as tendências em voga na Era Vitoriana.

Assim, numa tentativa de demonstrar em primeiro lugar como podemos relacionar o mito do vampiro com o sadomasoquismo, bem como explicar a razão pela qual é relevante e propositado abordar o tema, este primeiro subcapítulo tratará de estabelecer uma breve contextualização que relacionará todas estas temáticas, procurando não só definir o próprio conceito de sadomasoquismo como inseri-lo no contexto da mentalidade vitoriana e, em especial, na literatura gótica e arquétipos comumente presentes nesta.

Tomamos primeiramente em consideração o facto de a *vampire fiction* ser um género carregado de tons sexuais, ideia partilhada por Shelby Nathanson, que refere: “Early vampire works can be seen as foreplay for what is and has always been an overwhelmingly sexual genre; relationships between humans and vampires enact a pleasurable cat-and-mouse seduction (...)” (2). A relação entre humanos e vampiros implica geralmente esta sedução que se revela um autêntico jogo de poder, o que é simultaneamente uma corroboração e uma causa para a associação do mito do vampiro ao sadomasoquismo. Como definimos então sadomasoquismo de forma a perceber esta relação que irá acompanhar a nossa investigação? Em primeiro lugar, importa esclarecer que o termo deriva da junção das palavras “sadismo” e “masoquismo”<sup>132</sup>. A primeira designa a acção de exercer dor física, psicológica ou emocional sobre alguém, podendo a física em particular estar relacionada com gratificação sexual. O termo teve origem em Marquês de Sade (Sade – sadismo) devido ao conteúdo da maior parte das suas obras<sup>133</sup>, sendo que, a título de exemplo, em *A Filosofia na Alcova* (1795) a obtenção de prazer derivado da dor é descrito da seguinte forma:

---

<sup>132</sup> A entrada para o termo “somasochism” no *Oxford Advanced Learner’s Dictionary* apresenta-se da seguinte forma: “enjoyment from hurting sb and being hurt, especially during sexual activity” (“somasochism”).

<sup>133</sup> “Writing in late eighteenth-century France, the Marquis de Sade, infamous for his libertine writings that emphasized sexual perversity, ignited an erotic phenomenon whose terminology, *i.e.* sadism, is derived from his name.” (Nathanson 3).

(...) [N]ão há dúvida de que a dor afecta muito mais vivamente do que o prazer e os choques que resultam sobre nós dessa sensação produzida sobre os outros serão essencialmente de uma vibração mais vigorosa, soarão mais energicamente em nós, porão numa circulação mais violenta os espíritos animais que, determinando-se em baixas regiões pelo movimento de retrogradação que é então essencial, abraçarão imediatamente os órgãos da volúpia e dispô-los-ão para o prazer. (...) Que nos fazem, ousam dizer, as dores ocasionadas no próximo? (...) acabamos de demonstrar que da sua produção resulta uma sensação deliciosa para nós. (Sade 80)

Já “masoquismo” deriva, à semelhança da forma como o termo “sadismo” foi cunhado, do apelido do escritor Leopold von Sacher-Masoch (Masoch – masoquismo). Foi Richard von Krafft-Ebing, autor que iremos abordar posteriormente, que fez pela primeira vez uso da palavra na obra *Psychopathia Sexualis* (1886) e considera então que masoquismo se estabelece como o oposto de sadismo: enquanto que o primeiro se apresenta como o desejo de infligir dor, o segundo é, por outro lado, o desejo de ser magoado fisicamente e constituiria uma perversão sexual em que o indivíduo afectado é controlado emocional e racionalmente pela ideia de ser submisso a outrém, desejando ser abusado e humilhado por essa pessoa (Krafft-Ebing 89). Além disto, a vítima de tal perversão viveria a sua vida em permanentes fantasias masoquistas, numa tentativa constante de as realizar (*Ibidem*). Ora, consideramos que esta definição é bastante redutora, sendo que está aqui presente uma clara confusão entre aquilo que é uma dinâmica sadomasoquista e uma dinâmica dominante/submisso no contexto da sexologia. Krafft-Ebing também inclui o masoquismo no grupo das perversões sexuais, considerando que as mesmas são nocivas e afectam negativamente a vida dos indivíduos que as manifestam, ideia com a qual discordamos. Não obstante, esta definição é importante porque de facto sumariza a ideia principal do termo: a obtenção de prazer sexual através da dor.

Desta forma, percebemos que o sadomasoquismo reúne as duas tendências e se aplica a uma relação em que estes jogos de poder imperam e que de alguma forma provocam sensações prazerosas em ambas as partes. O sadomasoquismo lésbico em particular é uma área que permanece pouco teorizada. Shelby Nathanson argumenta:

(...) [L]esbian sadomasochism remains undertheorized, perhaps because it occasions discomfort within feminist circles. (...) Nonetheless, at least in terms of sadomasochistic relations within vampire fiction, greater parity exists between torturer and victim in homosexual vampiric relations than in heterosexual vampiric relations. (8)

A autora centra-se portanto nas relações sadomasoquistas prevalentes na *vampire fiction*, algo que, na Era Vitoriana, se pode explicar também pela solidificação da sexologia como disciplina, sendo que abordava por vezes o erotismo sadomasoquista. Assim, este acabou

por ser incorporado nas obras literárias que, como temos vindo a defender ao longo da presente dissertação, reflectem as tendências sociais em vigor. Relativamente ao facto de o sadomasoquismo na literatura servir por vezes o propósito de questionar o sexo dito normal e considerando que o romance estava também a ser solidificado como género nesta época, Mary Ann Davis acrescenta o seguinte: “(...) it questions the naturalness and normalness of sex (...) as the novel itself was an institution becoming solidified at around the same time.” (31).

Além da literatura, podemos também destacar as artes plásticas, uma vez que tinham igualmente impacto na imagética que preenchia a memória colectiva dos vitorianos. Pintores do século XIX de diversas nacionalidades, tais como Arthur Hacker, Gabriel Guay ou Paul Klee, propagavam a imagem da mulher não só como a criatura passiva que deveria ser mas também como uma verdadeira masoquista. De facto, o sadomasoquismo inerente a estas pinturas prende-se com a forma como a figura feminina aparenta uma vulnerabilidade extrema que convida o homem a usufruir do seu corpo, sendo que simultaneamente esta fantasia de agressão deveria satisfazer a mulher cuja postura indicaria um emergente êxtase incontrolável que simbolizaria um pedido ao homem para ser forçada<sup>134</sup>:

(...) [I]n the very vulnerability of her position she seems, in her continued ecstatic passivity, to go beyond an appeal merely to the voyeuristic tendencies of the turn-of-the-century male audience. She, her companions, and all the other endlessly repeated images of prostrate women who were seemingly unable to stand up straight catered to a latent fantasy of aggression. Because woman was incapable of independent action (...) it was only natural to take her by force, since by her very behavior she seemed forever to be pleading to be taken by force. (Dijkstra 100)

Estas representações vão portanto ao encontro da ideia vitoriana de que a população feminina nascia com tendências masoquistas e desejava na verdade ser alvo de abusos (nomeadamente sexuais). Bastantes sexólogos contribuíram para a propagação desta noção, atribuindo à mesma uma explicação de carácter biológico ao invés de sociocultural. Discordamos profundamente, sendo que teorias como o darwinismo social tiveram um contributo de destaque nestas concepções e na fomentação de relações sadomasoquistas sem consentimento da parte da mulher. Bram Dijkstra considera que este modo de vida constitui um

---

<sup>134</sup> Este tipo de imagética e respectiva dinâmica está presente, por exemplo, em “Christabel” de Coleridge, que como sabemos antecede “Carmilla”. Christabel é apresentada inúmeras vezes como uma jovem frágil, embora não necessariamente de forma directa: vemos que logo no início do poema, imperam descrições que nos remetem para o seu silêncio submisso que acompanha uma oração em que esta se encontra ajoelhada, sendo que qualquer som lhe provoca surpresa e sobressalto. Curiosamente, também Geraldine, que irá posteriormente ter uma atitude de dominância perante Christabel, atravessou uma situação em que a imagética sadomasoquista é extremamente evidente: “And my name is Geraldine:/Five warriors seized me yestermorn,/Me, even me, a maid forlorn:/They choked my cries with force and fright,/And tied me on a palfrey white.” (Coleridge).

reforço da ideia de que o único prazer realmente satisfatório deriva da capacidade de exercer poder e controlo sobre o outro (116), algo que inevitavelmente acabaria por se alastrar à vida dos casais. O autor explica este fenómeno referindo que o *gentleman* vitoriano raramente tinha oportunidade de experienciar este tipo de poder e posição de dominação no seu convívio social ou nas relações comerciais que estabelecia. Assim, procurava exercê-lo no lar, criando o mito da mulher submissa e masoquista que alimentaria fantasias de poder no âmbito sexual mas que, como vemos, se estendem a todos os aspectos da vida do homem vitoriano<sup>135</sup>.

Se considerarmos o contexto da própria expansão imperial característica da Era Vitoriana é ainda possível relacionar o sadomasoquismo com o próprio colonialismo, algo que está patente não só em “Carmilla” mas também em *Dracula*: “Sadomasochism is linked up with colonial exploitation in Le Fanu’s story as it is in Stoker’s novel, as the strange elder vampire comes to dominate the young girl.” (McNally 16). Aqui, como podemos observar, estão também presentes ânsias e receios de *reverse colonization*. No contexto destas obras, o sadomasoquismo actua como o instrumento que permite aos vampiros despertar prazerosas sensações nas suas vítimas enquanto que, simultaneamente, vão subvertendo relações hierárquicas de natureza cultural e política. É por esta razão que o vampiro é uma criatura tão poderosa, uma vez que não ataca através dos seus sobrenaturais atributos físicos, mas sim com a perspicácia de convencer a própria vítima a tomar o seu lado, influenciando-a sem esta se aperceber atempadamente de que está a ser ludibriada e transformada.

Relacionando ainda o sadomasoquismo com esta temática, podemos referir a imagem da própria rainha Vitória. Vimos anteriormente que, no contexto dos estereótipos atribuídos à mulher pela sociedade vitoriana, a rainha reunia diversos paradoxos por ser uma figura que condensa em si muito poder e é desta forma tida como figura exemplar. Relativamente às relações de poder que temos vindo a mencionar no presente subcapítulo, consideramos que Vitória alia “a domesticidade protectora ao imperialismo belicista e o desejo de liberdade ao de repressão a vários níveis, entre eles o sexual.” (Ramos 276). É possível observar esta ambivalência em particular pelos códigos florais utilizados nas representações da rainha. Iolanda Ramos esclarece:

No contexto das metáforas transmitidas pelos códigos florais, muito utilizados na época, o carácter singular da monarca associou-a quer à beleza da rosa, quer ao lírio *Victoria regia*, também designado *Victoria amazonica*, o que remetia para a tradição das mulheres dominadoras, presentes em narrativas de domínio e submissão da autoria de Algernon Charles Swinburne e Havelock Ellis, por exemplo. (*Ibidem*)

---

<sup>135</sup> “Men everywhere came to demand that marriage be the continuous enactment of a master-slave ritual that would fulfill in fantasy their search for a power which escaped them in real life.” (Dijkstra 116).

Assim, curiosamente, tal como a monarca britânica, os vampiros estabelecem-se como metáforas e paradigmas para representar relações de dominância e também dependência<sup>136</sup>. Em especial a mulher vampira destaca-se pela subversão do papel atribuído à mulher quando abandona a posição de masoquista e independentemente assume uma posição de sadista. Apesar de, como iremos observar no seguinte subcapítulo, Carmilla ser um perfeito exemplo desta subversão, as companheiras de Dracula na obra de Bram Stoker são talvez um dos mais conhecidos casos em que a mulher assume directamente um papel dominante e sadista, ao contrário do homem que se mostra não só receoso mas também fascinado e desejoso de ser submetido à vontade destas sedutoras figuras femininas (acabando por fomentar uma relação de dependência quando não consegue viver a sua vida sem reflectir de forma quase permanente sobre as avassaladoras sensações que o assolaram na presença destas vampiras). Jonathan demonstra a sua submissão e desejo masoquista através destas linhas:

The fair girl advanced and bent over me till I could feel the movement of her breath upon me. (...)

I was afraid to raise my eyelids, but looked and saw perfectly under the lashes. The fair girl went on her knees and bent over me, fairly gloating. (...)

Lower and lower went her head as the lips went below the range of my mouth and chin and seemed to fasten on my throat. (...) Then the skin of my throat began to tingle as one's flesh does when the hand that is to tickle it approaches nearer – nearer. I could feel the soft, shivering touch of the lips on the super-sensitive skin of my throat, and the hard dents of two sharp teeth, just touching and pausing there. I closed my eyes in a languorous ecstasy and waited – waited with beating heart. (Stoker, *Dracula*, 45)

Mesmo tendo consciência de que não deveria ceder aos seus desejos por manter um compromisso com Mina e ser um verdadeiro *gentleman* vitoriano e protestante, Jonathan acaba por fazê-lo e as vampiras passam a ser, na sua mente, símbolos de possibilidade sexual no seio de uma sociedade que reprime sexualmente não só a população feminina mas também a masculina<sup>137</sup>. Em “Carmilla”, por sua vez, Le Fanu estende esta simbologia a um círculo

---

<sup>136</sup> Christopher Frayling acrescenta que esta característica associada ao mito do vampiro não é exclusiva da literatura sobre o tema, referindo também as artes plásticas e o cinema: “Whether in painting (Munch's vampire-women; Symbolist harpies), in literature (merciless beautiful ladies) or in film (the countless Counts and Countesses), the myth often enacts – in extreme form – commonplace ideas about relationships of dominance and dependence.” (388).

<sup>137</sup> Suzanna Nyberg descreve na perfeição os ambivalentes sentimentos de Jonathan, bem como o seu desejo de se submeter à vontade das vampiras: “Although he is a willing victim, the desire to submit was countered by the desire to resist. Harker, remote from his own sexuality, puzzles over his feelings. (...) This fantasy of women freely and easily giving their love is also a fantasy of sexual possibility for the Victorian man. Harker is all too ready to allow himself to be passively seduced, to be dominated sexually.” (47).

totalmente feminino, o que contribui na verdade para um maior tom transgressivo do conto em relação a *Dracula*: Carmilla contribui para a libertação de uma mulher e não de um homem.

Independentemente das vítimas por si escolhidas, as vampiras, seja na literatura, no cinema ou em qualquer outra arte, surgem rodeadas por recorrentes “descrições comportamentais relacionadas à sexualidade: imagens que lidam com a exposição de partes do corpo, com cenas em que a sensualidade e o poder estão intimamente ligados (...) principalmente porque envolve toda uma atmosfera de dominação.” (Campos 58). Assim, vemos que a figura da vampira presente no gótico está permanentemente associada a estas dinâmicas de poder que temos vindo a focar no presente subcapítulo, conseguindo simultaneamente dominar a sua vítima e provocar nesta o desejo de ser dominada. Observaremos de seguida como o sadomasoquismo está presente no conto de Le Fanu através da relação entre a jovem Laura e a sedutora Carmilla.

## 7.2. Uma dinâmica peculiar: relações de poder entre Laura e Carmilla

Como referido no anterior subcapítulo, verificaremos agora as razões pelas quais consideramos que a relação entre Laura e Carmilla está recheada de tons sadomasoquistas, tendo para tal presente desde já a noção de que estamos a lidar com complexas dinâmicas de poder que se estendem a uma grande diversidade de contextos e não uma simples dicotomia entre dor e prazer. Partilhamos assim a ideia igualmente expressa por Mary Ann Davis: “(...) the defining markers of sadomasochism are eroticism, rather than sexualization, and power dynamics, rather than pain/pleasure.” (10). Achamos importante lembrar desde já que a análise aqui demonstrada estabelece Laura como masoquista e submissa à vampira Carmilla, estando esta última, à semelhança de outros vampiros que percorrem a generalidade da literatura do género, num papel de dominadora e sadista.

Iremos assim, em primeiro lugar, observar a forma como Laura pode ser considerada masoquista e submissa, através da análise dos seus comportamentos e atitudes não apenas perante Carmilla mas também em relação ao meio que a rodeia. Verificamos de imediato que uma das características apresentadas pela jovem desde o início da obra de Le Fanu se prende com o seu desejo de seguir as regras impostas pela sociedade patriarcal em que se insere, algo que resulta não de um masoquismo consciente mas da forma como Laura foi educada. Vimos anteriormente que, de acordo com os padrões vitorianos de feminilidade e educação feminina, a mulher era considerada um ser inerentemente masoquista, o que provocava naturalmente uma adaptação dos conteúdos leccionados a este ser supostamente inferior, havendo uma imensa redução de conteúdo verdadeiramente intelectual. Sendo a mulher educada para uma vida doméstica em que necessitaria de ser totalmente submissa ao seu marido, Laura não questiona o modo de vida que lhe é inculcado antes de Carmilla exercer a sua derradeira influência subversiva e aceita, de forma passiva, submissa e claramente masoquista, aquele que imagina ser o seu destino<sup>138</sup>.

Analisámos anteriormente o quão *uncanny* se apresenta a situação em que Laura reflecte sobre a possibilidade de Carmilla ser um rapaz. Retomamos à mesma porque também aponta, na nossa perspectiva, para as relações de poder que percorrem a relação entre a jovem e a vampira. Sabemos que Laura espera que um potencial pretendente seu assuma uma atitude dominante,

---

<sup>138</sup> Imediatamente no início do conto, aquando da apresentação de Laura, a jovem descreve o seguinte relativamente à liberdade que as suas amas e o seu pai lhe dão: “My *gouvernantes* had just so much control over me as you might conjecture such sage persons would have in case of a rather spoiled girl whose only parent allowed her pretty nearly her own way in everything.” (Le Fanu 209). Esta passagem é bastante interessante devido à sua ambiguidade: por um lado, é possível deduzir que as amas da jovem estão em conformidade com o seu pai que, segundo Laura, lhe confere bastante liberdade; por outro, poderá indicar que há uma necessidade de a restringir visto que o seu pai não o faz e, neste último caso, esta revelação de Laura reforçaria o seu masoquismo em relação às regras impostas pelo seu agregado familiar.

contrastando com a sua esperada abnegação e submissão. Carmilla, surgindo como mulher dominante e independente, suscita esta confusão em Laura relativamente à sua identidade, pois a jovem espera que este comportamento seja exclusivamente masculino:

It was (...) normal for the male of the species, being naturally more active and dominant in the world, to exercise mild forms of sadism, just as it was normal for women, being naturally more yielding and passive, to display appropriate levels of masochism. (Davis 47)

A vampira subverte desta forma o *standard* vitoriano, desafiando a posição do homem como ser sexual e socialmente dominante e sadista, mostrando assim que também a mulher é capaz de assumir estes papéis<sup>139</sup>. O sexo masculino é assim excluído da interação entre Laura e Carmilla, embora o contraste entre o comportamento de ambas seja perfeitamente evidente, o que reforça então a ideia de que, ao contrário do que os vitorianos acreditavam, as mulheres possuem personalidades distintas e têm a capacidade de tomar decisões de forma independente<sup>140</sup>.

Esta posição de Carmilla não só como dominante mas também como sadista provoca em Laura, como é possível observar em diversas instâncias do conto, uma luta interior que se manifesta num confronto entre o seu desejo de resistir às investidas eróticas da vampira e o reconhecimento de que as mesmas lhe provocam uma verdadeira libertação sexual (algo que está patente na já apresentada passagem: “It was unmistakably the momentary breaking out of suppressed instinct and emotion.” (Le Fanu 226)). Esta resistência provoca na jovem sentimentos de repulsa, vergonha e mesmo culpa, o que pode ser comprovado respectivamente por estas passagens: “I was conscious of a love growing into adoration, and also of abhorrence.” (*Ibidem* 225), “It was like the ardour of a lover; it embarrassed me (...)” (*Ibidem* 226) e “What harm could it do anyone to tell me what I so ardently desired to know?” (*Ibidem* 224). Apesar de todos estes sentimentos negativos, Laura não consegue de facto esconder a auto-punição prazerosa que experiencia quando está com Carmilla, algo que é comprovado pela sensação que obtém quando é mordida pela vampira. Uma vez que analisámos anteriormente algumas

---

<sup>139</sup> A propósito deste tema, podemos mencionar a perspectiva de Sigmund Freud sobre sadismo, que, tal como a mentalidade vitoriana visava, concebia o homem como possuindo um instinto sádico que lhe era natural: “A sexualidade da maioria dos homens exhibe um elemento de *agressividade*, de tendência para dominar e subjugar, cujo significado biológico reside provavelmente na necessidade de vencer a resistência do objecto sexual (...)” (*Três Ensaio*s, 31).

<sup>140</sup> Referimos anteriormente no subcapítulo 6.1. que o individualismo feminino era negado no seio da mentalidade vitoriana. Simon Morgan refere também o facto de os próprios historiadores alimentarem esta perspectiva, desprezando a análise do papel das mulheres na formação e subversão daquilo que define como “civil landscapes”. Referindo autores cuja obra consultou durante a sua escrita, Morgan consolida a sua observação: “(...) most historians pay little attention to the roles assigned to women (...). O’Gorman’s essay makes no reference to women at all, while Vernon insists that women were either excluded completely from participation, or were merely part of undifferentiated crowds of onlookers.” (161).

citações da obra de Le Fanu que dizem respeito às sensações orgásticas a que Laura tem acesso através dos seus sonhos eróticos com a vampira e das suas mordeduras e não correndo o risco de nos repetirmos na nossa dissertação, atentemos nas seguintes passagens:

I felt myself a changed girl.

(...)

Without knowing it, I was now in a pretty advanced stage of the strangest illness under which mortal ever suffered. There was an unaccountable fascination in its earlier symptoms that more than reconciled me to the incapacitating effect of that stage of the malady. (*Ibidem* 240)

Esta afirmação de Laura relativamente aos efeitos que as mordeduras de Carmilla exercem em si, que antecede a descrição das mesmas como causadoras de um “pleasant, peculiar thrill” (*Ibidem*), demonstram em primeiro lugar a inocência ainda preservada de Laura quando esta refere que nenhum outro mortal sofre desta condição, algo que interpretamos como uma alusão ao próprio lesbianismo. Através desta analogia, vemos que a jovem racionalmente não considera sequer a hipótese de a sua orientação sexual não corresponder ao desejado pela sociedade vitoriana, considerando que mais ninguém poderia ser afectado por algo que ela experiencia de forma tão única e surpreendentemente reveladora. No entanto, mesmo que racionalmente não o admita, vemos que seguidamente Laura refere sentir um fascínio pela sua condição, admitindo que este sentimento lhe permite uma reconciliação com os efeitos negativos da mesma. Isto é claramente um indício da tendência masoquista de Laura: sem saber a causa da sua condição, ela responde aos ataques de Carmilla evidenciando um inesperado fascínio que atenua o seu sofrimento, causando até, pelo contrário, sensações agradáveis.

Relacionando fantasias de sadomasoquismo com a sociedade vitoriana, Elisabeth Bronfen afirma: “Within Gothic literature phantasy enactments of sado-masochism can be found in the intersubjective conflict, the domination-submission played through in narratives where political institutions are shown to inflict violence on their subjects (...)” (206/207). Esta afirmação é deveras interessante, uma vez que remete o masoquismo de Laura e o sadismo de Carmilla para a esfera política, mostrando que a violência exercida por certas instituições e, adicionamos nós, repressões dos mais diversos tipos, surge indirectamente na literatura gótica através das dinâmicas de poder que analisamos presentemente.

Laura submete-se então ao conhecimento sexual transmitido pela vampira, revelando-se passiva e sujeitando-se às mudanças operadas em si por Carmilla<sup>141</sup>, que contrasta o seu sadismo com o masoquismo da jovem. Esta transmissão de conhecimento da vampira à sua vítima aliado ao sadomasoquismo é bastante evidenciada em *The Vampire Lovers*, numa cena de nudez em que Carmilla, tentando que Emma altere a sua aparência, se dirige a esta afirmando: “You can’t put it over a bodice, it ruins the shape.” (00:31:11), ao que a jovem Emma, surpreendida, responde: “I’ve never worn anything like this. I feel so daring. What would my father say?” (00:31:14-00:31:19). Notando a inocência de Emma relativamente à arte da sedução, a vampira continua: “He will appreciate it, like all men.” (00:31:20), instruindo Emma sobre como poderá usar a sua aparência e postura para seduzir e manipular os demais. Perante a insistência da inocente jovem em conservar a sua modéstia, recusando-se a experimentar outro vestido, esta acaba por ceder à vontade de Carmilla, que dá início a uma divertida perseguição pelo quarto. Ambas acabam por se deitar na cama bruscamente, e a forma como o fazem consolida as relações de poder que temos vindo a expressar aqui: enquanto que a vampira se coloca por cima de Emma com uma atitude claramente ativa e triunfante, esta última deita-se pacificamente, rendida aos encantos de Carmilla (00:31:53). Também em *Lust for a Vampire* temos uma confirmação do comportamento sádico da vampira quando verificamos que esta mantém a sua postura e sedutiva alegria mesmo causando a morte a diversas jovens.

Afastando-nos agora das adaptações cinematográficas e focando-nos no conto de Le Fanu, vemos que Carmilla, além de se estabelecer como a mulher dominante que temos vindo a caracterizar, possui também instintos sádicos: sabemos que a vampira provoca dor a Laura quando ataca a jovem. No entanto, um dos momentos em que podemos deduzir que Carmilla realmente se deleita com o sofrimento de Laura é quando esta última experiêcia o terror provocado por aquilo que supõe ser um sonho. Enquanto processa a aterradora imagem de um gato gigante a invadir o seu quarto e a morder o seu pescoço, Laura acaba por notar a figura de uma mulher perto da sua cama: “(...) I saw a female figure standing at the foot of the bed, a little at the right side. It was in a dark loose dress, and its hair was down and covered its shoulders. A block of stone could not have been more still.” (Le Fanu 237). Este comportamento de Carmilla corresponde claramente a um voyeurismo sadista, pois a vampira não se alimenta apenas de Laura e desaparece antes de ser descoberta; pelo contrário, permanece no quarto da sua vítima, correndo o risco de desvendar acidentalmente a sua identidade, apenas para apreciar o medo e dor sentidos pela jovem.

---

<sup>141</sup> Como também já referimos anteriormente, as mudanças físicas de Laura acompanham as psicológicas. Após ser atacada por Carmilla e descrever o seu fascínio pela sua condição, Laura faz também uma referência à sua aparência, que se assemelha àquela frequentemente associada à figura do vampiro: “My sufferings had, during the last week, told upon my appearance. I had grown pale, my eyes were dilated and darkened underneath, and the languor which I had long felt began to display itself in my countenance.” (Le Fanu 241).

De forma semelhante, também durante os sonhos de Laura, é colocado um ênfase na pressão física causada pelos gestos de Carmilla, que são profundamente eróticos e intencionalmente causadores de uma sensação que, se não tivéssemos presente o masoquismo de Laura, iria certamente provocar desconforto. É possível verificar isto na seguinte passagem:

Sometimes there came a sensation as if *a hand was drawn softly along my cheek and neck*. Sometimes it was as if warm lips kissed me, and longer and more lovingly as they *reached my throat*, but there the caress fixed itself. My heart beat faster, my breathing rose and fell rapidly and full drawn; a sobbing, that rose into *a sense of strangulation*, supervened (...) <sup>142</sup> (*Ibidem* 240/241)

Isto é consolidado também na interação de Carmilla e Laura quando esta última está acordada. No momento que dá aliás título ao presente capítulo, a vampira afirma: “‘You are mine, you shall be mine, and you and I are one for ever.’” (*Ibidem* 226), evidenciando desta forma um claro sentimento de possessão e dominância.

Finalmente, é possível ainda referir que, perto do fim do romance, quando Laura reflecte sobre os ensinamentos de Vordenburg acerca dos vampiros, a jovem destaca a forma como estas criaturas seduzem as suas vítimas gradualmente durante um longo período de tempo, considerando que se deleitam num verdadeiro “murderous enjoyment” (*Ibidem* 270). Laura está assim a confirmar o prazer que Carmilla obtém a partir destas seduções e da dor que causa naqueles que escolhe como suas vítimas. Relativamente ao propósito deste característico sadismo, Leonidia Douka apresenta-nos uma perspectiva que relaciona o mesmo com a relação entre mãe e filha, considerando que Laura se apresenta como uma substituta da mãe ausente de Carmilla: os comportamentos sádicos e predatórios desta última resultam de uma tentativa da parte da vampira em responder a diversos impulsos que deveriam ser direccionados à sua mãe caso esta estivesse presente na sua vida: “In Le Fanu’s text, Carmilla represents the voracious infant enthralled by the oral sadistic-cannibalistic impulses who directs against the mother and the array of maternal substitutes (the female victims) by orally preying on them and sucking their blood.” (35).

Para complementar a análise efectuada neste subcapítulo, iremos agora observar estas dinâmicas de poder à luz da obra *Psychopathia Sexualis*, publicada em 1886 pelo psiquiatra Richard von Krafft-Ebing.

---

<sup>142</sup> Os itálicos nesta citação foram por mim efectuados com a intenção de realçar o que consideramos mais importante de acordo com a perspectiva aqui defendida.

A relação entre o mito do vampiro, em especial a figura da mulher vampira, e o sadismo feminino é directamente expressa pelo autor quando este nos dá conhecimento do seguinte caso e efectua os seguintes comentários:

(...) [S]adism occurs in women; and it can only be explained by the primary constituent element, the general hyper-excitation of the motor sphere. (...)

Case 42. A married man presented himself with numerous scars of cuts on his arms. He told their origin as follows: When he wished to approach his wife, who was young and somewhat “nervous,” he first had to make a cut in his arm. Then she would suck the wound, and during the act become violently excited sexually. This case recalls the wide-spread legend of the vampires, the origin of which may perhaps be referred to such sadistic facts. (87)

Krafft-Ebing descreve aqui o caso de uma mulher que obtém gratificação sexual através do acto de sugar o sangue do seu marido e da dor que tal lhe provoca. Não divergindo da típica mentalidade vitoriana, considera este sadismo anormal e confere-lhe, de certa forma (como podemos aliás observar através da referência ao mito do vampiro), um carácter sobrenatural e fora da esfera aceitável da normalidade. De forma semelhante, nega que relações em que o prazer sexual se funde com sentimentos de repulsa sejam saudáveis, correspondendo estas a uma perversão do instinto sexual (*Ibidem* 56). Sabemos que é precisamente este tipo de interacção que existe entre Laura e Carmilla. Embora a vampira comprometa a saúde de Laura enquanto se alimenta desta, não podemos esquecer a transformação psicológica que provoca na jovem, que consideramos ser benéfica para a mesma<sup>143</sup>. Assim, discordamos profundamente de Krafft-Ebing quando este refere que tal relação se apresenta como sendo inerentemente prejudicial à vida sexual.

No entanto, a ideia de que o sadismo se apresenta como uma perversão (sendo que o autor admite directamente que o mesmo pode de facto causar excitação sexual<sup>144</sup>) permite-nos ainda consolidar uma vez mais o carácter transgressivo da relação sadomasoquista entre Laura e Carmilla, pois, no contexto da Era Vitoriana, a vampira assume um papel completamente atípico quando consideramos o padrão de comportamento feminino da época em causa. É por isso considerada como sendo possuidora de um instinto sexual perverso e é por essa razão que estas dinâmicas de poder são incompreendidas e não aceites pelos representantes do patriarcado na obra de Le Fanu.

---

<sup>143</sup> Esta nossa perspectiva relaciona-se com aquela defendida na totalidade desta investigação, ou seja, o facto de Carmilla provocar em Laura um positivo amadurecimento intelectual e sexual a que a mesma não teria acesso se continuasse sob a influência da repressiva moralidade vitoriana.

<sup>144</sup> “(...) cruel ideas and acts cause sexual excitement, and in this way are used by perverse individuals.” (Krafft-Ebing 60).

Esta inversão de papéis foi explicada anteriormente, quando referimos que Carmilla possui, no conto, atitudes associadas à população masculina. O psiquiatra alude também a esta temática:

In the intercourse of the sexes, the active or aggressive role belongs to man; woman remains passive, defensive.

It affords a man great pleasure to win a woman, to conquer her; and in the *ars amandi*, the modesty of a woman who keeps herself on the defensive until the moment of surrender, is an element of great psychological significance and importance. Under normal conditions a man meets obstacles which it is his part to overcome, and for which nature has given him an aggressive character. (59)

Como já verificámos, Carmilla subverte precisamente estas características quando se apresenta como agressiva, activa e dominante, realizando as suas investidas direccionadas a Laura e tentando conquistá-la no seio das *ars amandi* que Krafft-Ebing refere. Esta última, por sua vez, assume um papel passivo quando recebe conhecimento sexual da parte da vampira, pois ainda se apresenta restringida pela moral que lhe foi inculcada, sendo esta também a razão pela qual sente estranheza relativamente ao seu próprio masoquismo. A este propósito, o autor, equiparando a perversão sexual representada pelo sadismo à do masoquismo, reflecte: “In masochism there is also a gradation of the acts (...) in accordance with the degree of intensity of the perverse instinct, and the power of the remnants of moral and aesthetic motives that oppose it.” (90).

No seguimento deste raciocínio, colocamos ainda a nossa atenção no facto de Krafft-Ebing atribuir ao masoquismo feminino uma causa fisiológica que se relaciona com a sua submissão natural ao sexo oposto: “In woman voluntary subjection to the opposite sex is a physiological phenomenon. Owing to her passive role in procreation and long-existent social conditions, ideas of subjection are, in woman, normally connected with the idea of sexual relations.” (137). Esta ideia é essencial para podermos uma vez mais perceber como Carmilla é subversiva, pois o psiquiatra valida este masoquismo através das dinâmicas de poder típicas de uma sociedade patriarcal, ou seja, entre homem e mulher, algo que não correspondia de forma alguma à realidade uma vez que a submissão feminina era forçada e não consentida. No entanto, no conto de Le Fanu, o puro masoquismo de Laura é evidenciado perante uma sádica e dominante figura feminina que, não obstante a sua necessidade e vontade de se alimentar do sangue da jovem, tenta apesar de tudo despertar sensações prazerosas nesta<sup>145</sup>.

---

<sup>145</sup> Temos naturalmente em consideração o facto de isto poder acontecer como parte do ritual de sedução necessário da parte de Carmilla para causar a submissão da jovem e permitir assim o acesso ao seu

Finalizamos assim o presente subcapítulo concluindo que a relação entre Laura e Carmilla possui de facto tons sadomasoquistas, acentuando a subversão sempre veiculada pela vampira e, no seio desta dinâmica, pela própria Laura já transformada e cuja sexualidade se encontra pelo menos parcialmente exposta ao leitor. Questionando o padrão de comportamentos sociais vitoriano e os papéis atribuídos a ambos os sexos, *Le Fanu* apresenta-nos uma atípica e transgressiva mulher, capaz de, simultaneamente, assumir uma posição dominante em relação a outras mulheres, manter um relacionamento homossexual, mostrar-se independente de figuras masculinas e exteriorizar os seus sentimentos e a sua libido (Campos 80).

No contexto desta relação sadomasoquista e na incrível subversão corporizada pela vampira, não será de forma despropositada que o autor decide intitular a sua obra “Carmilla” e não “Laura”, simbolizando assim não só a proeminência da vampira como mulher independente e poderosa, mas também a sua posição dominante relativamente a Laura, sendo simultaneamente a heroína e a anti-heroína do conto.

---

pescoço. No entanto, percebemos também que este jogo de poder não é estritamente necessário à vampira se esta pretendesse somente alimentar-se de Laura, algo que é comprovado pela previamente mencionada passagem: “In ordinary cases it goes direct to its object, overpowers with violence, and strangles and exhausts often at a single feast.” (*Le Fanu* 270).

### 7.3. Uma herança sombria: o sadomasoquismo e o vampirismo na cultura popular

Encerramos com este subcapítulo a presente dissertação, no qual iremos mencionar algumas heranças deixadas pelo mito do vampiro e, em especial, as relações de poder expressas através deste e na *vampire fiction* em geral, na cultura popular contemporânea.

Relativamente ao sadomasoquismo em particular, tema central de todo este capítulo final, é possível explicitar a proeminência do mesmo nos dias de hoje, relacionando-o inevitavelmente com a subcultura gótica e diversas tendências no mundo da pornografia alternativa. Ellis Hanson apresenta uma perspectiva geral sobre as relações entre estes temas na cultura contemporânea, relacionando os mesmos com a subversão e transgressão veiculados pelo erotismo gótico (no qual inserimos naturalmente aquele associado ao mito do vampiro):

As many have pointed out, much of the appeal of Gothic literature lies in its transgressive eroticism. After the fashion of the recent queer issue of the journal *Gothic Studies* (2005), one need only glance at the erotics of Goth culture, the inviting gouliness of certain trends in queer pornography and s/m fetish culture, or the fandom around the novels of Anne Rice and Stephen King and around the various cinematic permutations of *Frankenstein*, ‘Carmilla’ and *Dracula*, to see that Gothic style generates pleasures and communal bonds that might repair some of the damage of unjust discrimination (or, for that matter, sexual boredom). Horror so aestheticised, eroticised, even ironised, has always been a hallmark of the Gothic genre (...) (181)

Como Ellis Hanson pretende destacar, um dos factores que une todas estas tendências e correntes culturais prende-se com a sua natureza alternativa, colocando-se à margem dos *standards* sociais em vigor e sofrendo por essa razão uma constante discriminação. Acreditamos que esta não aceitação alimenta inevitavelmente a necessidade de subversão e transgressão por parte destas correntes, pois há uma muito necessária tentativa de afirmação e validação perante a chamada cultura *mainstream*<sup>146</sup>, criando assim um *common ground* que permite a identificação entre os membros que estão inseridos nestas tendências alternativas.

Tomando em consideração estas perspectivas, não será surpreendente o facto de o sadomasoquismo se apresentar frequentemente associado à subcultura gótica, pois muitos membros desta última encontram no gótico um meio que possibilita a livre expressão da sua

---

<sup>146</sup> Por “cultural *mainstream*” entendemos o conjunto de atitudes, comportamentos, ideias ou actividades partilhadas pelo maior número de pessoas inseridas numa determinada sociedade. Este conjunto determina assim o que é convencional e apelidado de normal. Como contraste directo a esta cultura, surgem as chamadas subculturas: “According to a generally accepted definition of the term, some social groups define themselves as being ‘sub’cultures to differentiate themselves from a mainstream group. Although not all subcultures are deviant, the term subculture is mainly used in reference to deviant groups, especially youth deviant groups.” (Conti 191).

sexualidade, incluindo naturalmente fetiches geralmente mal compreendidos pela cultura *mainstream*. Abandonando um pouco a especificidade da tendência sexual designada como sadomasoquismo, uma vez que não estamos presentemente a analisar a obra “Carmilla” onde tal termo se justificava, consideramos essencial referir o mundo da chamada *horror porn* e do BDSM.

Relativamente ao primeiro, designando um subgénero de pornografia em que imagens de violência ou apropriações de conhecidas personagens do mundo do universo gótico se aliam a representações sexualmente explícitas<sup>147</sup>, importa destacar a influência do mito do vampiro e das características associadas a este. Como temos vindo a analisar ao longo da presente dissertação, a sexualidade do vampiro é inerentemente transgressiva, desafiando a norma. Esta característica é partilhada pela *horror porn*, que, subvertendo representações e ideologias heteronormativas de sexualidade, permitem ao seu público-alvo distanciar-se de atitudes convencionais com as quais não se identifica, alimentar as suas próprias fantasias sexuais e oferecer um escape e um *safe space* para a exploração das mesmas:

The imagery that is used in shock sites differs from mainstream pornography because it revels in the physicality of the body, destabilizing the ideological imperatives that underscore heteronormative representations of sex.

(...)

‘Extreme’ porn images can therefore be seen as those which, in their presented context, gratuitously contravene dominant ideological discourses of sexuality at a given moment in time. (Jones 124-126)

O BDSM<sup>148</sup>, de forma semelhante, aplica na sua prática jogos de poder que estão presentes na generalidade da *vampire fiction*, especialmente entre o vampiro e a sua vítima ou

---

<sup>147</sup> Este subgénero surge sobre diversas outras denominações, tais como *torture porn* ou *gorn* (uma amálgama entre os termos “gore” e “porn”).

<sup>148</sup> O acrónimo BDSM refere-se a “Bondage/Discipline”, “Dominance/Submission” e “Sadism/Masochism”, reflectindo assim a variedade de dinâmicas que se incluem neste tipo de prática sexual e contrariando a simplificação veiculada pelo termo “sadomasoquismo” (“The terminological evolution from ‘sadomasochism’ to ‘BDSM’ has been in large part to counter the gross generalizations and oversimplifications seen to be propagated by sexology and psychoanalysis.” (Davis 9)). Ao longo do tempo o BDSM veio a incorporar diversos fetiches e fantasias eróticas não convencionais, desde as já mencionadas actividades que envolvem *bondage*, disciplina, dominação e submissão e sadomasoquismo, a *cross-dressing*, *role play* ou modificação corporal. Sendo uma comunidade que se distancia de discursos normativos e binários, a perspectiva mantida por não praticantes é frequentemente diferente daqueles que se identificam com estas práticas, criando desta forma ideias erradas sobre o mundo do BDSM. Sobre este assunto, e acentuando a relação do BDSM com o tema principal da nossa dissertação, *i.e.* subversão, Timo Airaksinen afirma: “The outsiders, even when they are knowledgeable, sympathetic, and impartial, may fail to understand the desires, practices, and values of the insiders, that is, the practitioners and their intended audiences. Such a failure is particularly disturbing in the case of power wielders like religious, medical, and legal authorities. BDSM is indeed a subversive field and as such it resists attempts of

interesse amoroso. O papel da sedução e a forma como esta evolui ao longo das narrativas do género<sup>149</sup> iguala a progressão desejável nas actividades sexuais incluídas no conjunto de práticas que aqui designamos como BDSM, sendo que estas normalmente se iniciam com uma intensidade moderada para depois provocarem um verdadeiro êxtase no praticante, atingindo este o clímax de acordo com a sua prática ou fantasia sexual preferencial. Além disto, dinâmicas de dominação e submissão (tais como as que verificamos, por exemplo, entre Carmilla e Laura ou Dracula e as suas companheiras que habitam o seu castelo) ou dor e prazer (veja-se o anterior subcapítulo) são outros aspectos que constituem a essência das práticas sexuais incluídas no BDSM e se relacionam tão intimamente com a literatura gótica.

Esteticamente, podemos também estabelecer algumas comparações: o uso de vestuário negro fabricado a partir de materiais como borracha ou látex é característico dos praticantes de BDSM e partilhado pela figura da *Vamp*, cuja aparência explicitámos no capítulo V em nota de rodapé, revelando que roupas negras e justas fazem parte da sua imagem. Temos ainda, por sua vez, a associação da cor negra ao universo da subcultura gótica, cujos membros utilizam também frequentemente acessórios como correntes, sendo estes instrumentos comuns no BDSM e uma metáfora para as relações de dependência entre o vampiro e a sua vítima na *vampire fiction*.

No entanto, apesar do que já foi referido, consideramos que a prática sexual (e modo de vida) que de forma mais clara expressa a ligação entre a *vampire fiction* e a sexualidade contemporânea é evidenciada através dos chamados vampiros sexuais<sup>150</sup>: indivíduos que se identificam como vampiros e consomem sangue (ou, em contrapartida, “energia”) com a intenção de manter o seu bem-estar físico e psicológico (Carré e Gray 37<sup>151</sup>). O consumo de sangue humano ou animal por parte dos vampiros sexuais é comum, correspondendo a um ritual que serve as necessidades que estes acreditam ter, sejam estas com a finalidade de obter sustento ou gratificação sexual. Outras formas de consumo metafórico estão também presentes, nomeadamente através de relações sexuais ou drenagem de energia psíquica.

---

domination and control, even at the conceptual level. It is subversive because (...) it refuses to respect the accepted standard definitions of pain and pleasure, or *jouissance*.” (2).

<sup>149</sup> Com isto referimo-nos ao facto de obras como “Carmilla”, ou outras semelhantes como “The Vampyre” ou *Dracula*, nos apresentarem uma sedução por parte dos vampiros que se vai intensificando ao longo do desenvolvimento da narrativa. Geralmente, as investidas eróticas e sexuais destas criaturas, ainda que sejam muitas vezes efectuadas de forma indirecta, tornam-se progressivamente mais frequentes e intensas, até atingirem um clímax que é normalmente representado pela mordedura do vampiro (algo que é corroborado por algumas perspectivas mencionadas ao longo desta pesquisa que defendem a ideia de que a mordedura simboliza o acto de penetração sexual).

<sup>150</sup> Os membros desta comunidade são comumente conhecidos apenas como vampiros ou vampiros reais. No entanto, decidimos usar o termo “vampiros sexuais” de acordo com Suzanne Carré e Deacon Gray, para facilitar a distinção entre este e outras designações presentes nesta dissertação.

<sup>151</sup> Os autores destacam ainda o facto de este grupo ser considerado pela academia como uma identidade alternativa (“(...) being a vampire is considered among academics and professionals as an alternative identity (...) (37)), recaindo a análise sobre estes nos estudos sobre identidade.

Relativamente às práticas sexuais, é possível destacar a estreita ligação entre esta comunidade e o BDSM (“Sexual vampires are more likely than the general population to indulge in kink activities, and vampires have a long history of involvement with the BDSM subculture.” (*Ibidem* 43)), especialmente tendo em conta o apelo das relações de poder tão associadas ao vampiro, como temos vindo a explorar. O BDSM permite assim a exploração desta e de outras fantasias, e permite-nos, tal como efectuámos entre este e a figura da *Vamp*, mencionar semelhanças a nível estético, podendo ainda alargar esta comparação à subcultura gótica: “Some vampires (...) also choose to adopt the trappings of vampiric fashion, like Gothic dress and prosthetic fangs (some buy them stock, and others have custom acrylic dental prosthetics made from molds)” (Browning).

Importa realçar assim o carácter transgressivo das práticas exercidas por esta comunidade, sofrendo uma verdadeira discriminação por parte da já mencionada cultura *mainstream*. Apesar de tudo, estes vampiros distanciam-se de algumas ideias que associamos frequentemente à figura do vampiro: “In popular culture, vampirism is associated with psychopathology, excess, and a general sense of social disconnection. But in reality, vampires say, they’re just a community like any other, one made of like-minded people who share rules and traditions.” (*Ibidem*). Por esta razão, não será surpreendente o facto de propositadamente se afastarem de considerações elaboradas na área da psiquiatria que consideram este consumo de sangue (literal ou figurativamente) como sendo um distúrbio mental. Um exemplo disto é a parafilia denominada *Renfield’s syndrome*, tendo o termo sido cunhado por Richard Noll em 1992 na sua obra *Vampires, Werewolves, and Demons: Twentieth Century Reports in the Psychiatric Literature*:

It (...) is proposed that the sexual blood-fetish syndrome defined here as clinical vampirism should bear a new eponymous label in future psychiatric treatments and be renamed Renfield’s syndrome in honor of the character in Bram Stoker’s *Dracula* who bore many of the classic signs and symptoms of the disorder<sup>152</sup>. (18)

Finalizamos desta forma o último subcapítulo desta investigação, esperando com o mesmo estabelecer um paralelo entre as temáticas que abordámos em relação à Era Vitoriana e ao conto de Carmilla e Laura e a apropriação do mito na actualidade por uma miríade de comunidades e estilos de vida alternativos, mostrando assim que distantes tempos se cruzam

---

<sup>152</sup> Podemos ainda referir o facto de Richard Noll fazer referência à obra *Psychopathia Sexualis* de Krafft-Ebing, sobre a qual nos debruçámos anteriormente. O autor afirma: “It is quite conceivable that Bram Stoker came into contact with the 1892 English translation of *Psychopathia Sexualis* (1886) by the famous German neurologist and psychiatrist Richard von Krafft-Ebing (1840-1902), which contains many vivid case histories of lust-murders involving necrophagia, necrophilia, blood drinking, and the sexual excitement that some individuals can only experience when they see fresh blood flowing, or imagine it to be doing so, from their sexual partners.” (17).

eternamente com aqueles em que vivemos no presente e mostrando como o mito do vampiro, desde a mais remota e ambígua tradição oral até aos atormentados e complexos vampiros contemporâneos, encontra sempre forma de se identificar com quem prazerosamente escolhe cruzar-se no seu caminho.

## Conclusão

Damos assim por concluída a nossa investigação sobre o presente tema, sendo que tentámos, através dos vários capítulos, abordar diversos temas tendo sempre tomado o conto “Carmilla” de Joseph Sheridan Le Fanu como principal objecto de análise, embora tenhamos recorrido a outras obras com o constante objectivo de fornecer ao leitor um panorama o mais completo possível relativamente à Era Vitoriana e à literatura produzida neste período, mais concretamente no âmbito do gótico. Como complemento à pesquisa literária, decidimos ainda recorrer à trilogia cinematográfica da Hammer Film Productions, constituída pelas adaptações *The Vampire Lovers*, *Lust for a Vampire* e *Twins of Evil*, enfatizando assim a transversalidade da obra de Le Fanu e de que forma diversos meios artísticos se apropriam da história da vampira Carmilla e a transformam de acordo com a sua própria época e público-alvo.

Importa agora referir que o principal objectivo da presente dissertação se estabeleceu como sendo a análise de diversos temas em que seria possível observar como Carmilla, através da sua relação com o meio envolvente e as restantes personagens, se revela extremamente subversiva e transgressiva, e assim procedemos.

O primeiro e segundo capítulos pretenderam, antes de iniciar a análise temática propriamente dita, fornecer contexto não apenas relativo a “Carmilla” mas também ao próprio mito do vampiro e à evolução do mesmo através dos tempos.

Assim, verificámos numa primeira instância o facto de existir uma miríade de concepções diferentes da figura do vampiro, dependendo estas da latitude, cultura e época a que surgem associadas. Esta imagética vampiresca é tão comum em diferentes partes do mundo que diversas figuras históricas permaneceram na memória colectiva da população rodeadas de lendas associadas à figura do vampiro, algo que a literatura ajudou também a consolidar. A tradição literária, aliás, focou principalmente o pendor sexual veiculado pela figura do vampiro, sendo também este aspecto que a une às mencionadas lendas e mitos.

A sensualidade inerente a esta criatura sobrenatural adquire particular destaque a partir do Romantismo, movimento que antecede a literatura produzida na Era Vitoriana. Por esta razão, decidimos explorar de que forma o mesmo influenciou o desenvolvimento do mito do vampiro e suas distintas acepções, bem como o facto de utilizar temas que até então se encontravam ausentes da literatura e vão naturalmente ser adoptados *a posteriori* por diversos autores. Esta análise permitiu assim sublinhar a relevância da figura do vampiro no Romantismo mas principalmente o contributo do movimento para a literatura gótica e, em particular, a *vampire fiction* vitoriana. Assim, a literatura deste período reforça a posterior utilização do vampiro e de outras personagens de natureza monstruosa como metáfora para as mais diversas

ansiedades vitorianas, conferindo a hipótese de os autores explorarem a repressão exigida pelas rigorosas convenções sociais e éticas da época e outras questões problemáticas. A este propósito, indagámos ainda de que forma o público vitoriano se deslumbrava pelo sobrenatural representado por criaturas como os vampiros, ansiando por expressar os seus desejos e sentir-se identificado com algo que representaria precisamente a idílica libertação desses aspectos que os indivíduos seriam obrigados a reprimir no seu quotidiano.

Seguiu-se uma análise da situação política, religiosa e social da Irlanda, na qual tentámos demonstrar de que forma este contexto influenciou “Carmilla” e os temas abordados por Le Fanu na obra. Desta forma, procurámos não só conferir uma profundidade acrescida à análise temática do conto mas também consolidar a ideia de que uma obra literária não deverá ser analisada sem ter em conta o devido enquadramento, uma vez que esta contém inevitavelmente referências, directas ou indirectas, à época e local em que foi concebida. Também por esta mesma razão decidimos explorar um pouco a vida de Sheridan Le Fanu, concluindo que as suas obras, principalmente “Carmilla”, visto merecer um lugar de destaque na presente investigação, transmitem opiniões e inquietações pessoais do escritor. Por fim, seguindo ainda esta lógica, demonstrámos igualmente a importância de inserir o conto no gótico irlandês em específico, mostrando que este, apesar de manter traços muito semelhantes ao gótico britânico, distingue-se deste último devido ao muito peculiar panorama histórico da Irlanda. Assim, procurámos demonstrar de que forma a nossa proposta de análise de “Carmilla” toma em consideração a especificidade que cremos que a mesma adquire tendo em conta as notáveis diferenças entre a história da Inglaterra e da Irlanda.

Finalizados os capítulos dedicados à contextualização do mito do vampiro e de “Carmilla”, iniciámos a exploração temática deste conto, demonstrando em primeiro lugar de que forma a personagem Carmilla possui a capacidade de veicular diversas perspectivas quando consideramos o panorama religioso da época e local em que o conto foi escrito. Uma análise atenta revelou-nos o facto de Laura simbolizar o Protestantismo britânico, que tenta resistir às tentações de uma vampira multifacetada na sua simbologia: por um lado, Carmilla pode ser encarada como uma representação do Catolicismo, servindo desta forma não só para destacar as diferenças entre ambas as religiões mas também para denunciar a repressão que a população católica sofria na Irlanda, sendo esta alvo da perseguição por parte da velha aristocracia protestante. Por outro lado, é possível relacionar a vampira com a superstição associada ao Leste e Centro da Europa, em que Laura e os seus parentes, por desprezo a estas crenças e práticas derivadas, acabam por subestimar Carmilla e deixar que esta exerça o seu poder transformador sobre a racionalidade britânica. E, por fim, acentuando a transgressão da vampira, é ainda possível considerar que Carmilla rejeita por completo qualquer crença de índole católica,

protestante ou pagã, sendo esta uma posição de suprema transgressão e subversão tendo presente as convenções da época que marginalizavam severamente o ateísmo<sup>153</sup>.

A par da subversão religiosa e da tentativa de Carmilla em derrubar as crenças protestantes de Laura e do seu agregado familiar, temos um modo de acção semelhante por parte da vampira dirigida não a questões religiosas mas de identidade. Concluimos que Laura possui uma identidade híbrida e não consolidada devido não só à sua tenra idade mas também aos seus ascendentes: o seu pai mantém uma atitude de superioridade cultural em relação aos habitantes da Estíria e incorpora costumes britânicos no seu quotidiano e a sua mãe nasceu na própria região e partilha distantes laços familiares com Carmilla. Perante uma jovem cuja identidade está ainda algo indefinida, a vampira exerce a sua influência e promove o cruzamento de culturas e o esbatimento de barreiras identitárias: aproxima Laura de si e afasta-a aos poucos dos valores transmitidos pelo seu pai, que se torna progressivamente ausente nos momentos em que ambas as jovens comunicam.

Esta forma de subversão é exponenciada a um nível extrapessoal se tivermos em conta o contexto do Império Britânico e questões relacionadas com este, tal como o processo de colonização. Tomando este panorama em consideração, introduzimos a dicotomia Eu/Outro para compreender de que forma Carmilla se estabelece como um Outro resistente à missão civilizadora levada a cabo pelos vitorianos em regiões consideradas remotas e exóticas pelos mesmos. A vampira, sendo um produto de um destes locais, poderia ser apenas mais uma vítima da violenta tentativa de colonização exercida pelos representantes do Império Britânico na distante Estíria. No entanto, através da análise do seu modo de actuação e objectivos, observámos que Carmilla não é um Outro pacífico e, pelo contrário, resiste aos efeitos corrosivos da colonização vitoriana, que se apresenta como uma ameaça aos seus costumes e terra natal. Sugando o sangue de Laura, transmitindo-lhe conhecimento subversivo, diminuindo a autoridade daqueles que supostamente assumiriam, do ponto de vista simbólico, o papel de colonizadores em pleno Império Austríaco e deixando incertezas quanto ao seu desaparecimento (alicerçando por isso a sua influência num possível retorno no futuro), Carmilla efectua *reverse*

---

<sup>153</sup> Relativamente à sociedade vitoriana, leia-se o seguinte sobre esta questão: “Britain had started the process of religious toleration (...) in 1689 with the creation of the Toleration Act. Parliament later expanded the Toleration Act to include Unitarians in 1813, Roman Catholics in 1832, and Jews in 1858. Yet nearly thirty years after Jews were admitted into Parliament, disbelievers were barred from Parliament and speaking against religion was still a crime. Within its laws Britain had established laws to respect religious belief and personal conscience, but disbelief still ran against religious traditions that exposed a lack of toleration. Laws against blasphemy, oaths of allegiance to God in Parliament and in the court houses clearly demonstrated to nonbelievers that Britain did not have true religious liberty./(...)/The state made atheism criminal by law while at the same time educating its citizens in religious belief. (...) Atheists were marginalized informally through a collective culture that found atheism repulsive. (...) [R]eligious ideas of morality, supported by tradition and religious institutions, compelled Victorian society to marginalize atheists either directly by persecuting them in court and suppressing their literature, or indirectly by not granting them public space to co-exist.” (Conrad 1/11).

*colonization*, invertendo perspicazmente os papéis de colonizador e colonizado e colocando os representantes da sociedade vitoriana numa posição enfraquecida. Assim, a vampira reprimida obtém vitoriosamente a sua vingança em relação aos seus opressores.

Lutando constantemente contra a repressão que lhe impõem e conseguindo de facto obter sucesso no mencionado processo de vingança, Carmilla recorda-nos de diversas questões debatidas por Sigmund Freud nas suas obras, o que nos permitiu de imediato estabelecer comparações entre o conto de Le Fanu e o muito conhecido ensaio *The Uncanny*. Procurámos em primeiro lugar relacionar o conceito de *uncanny* com o mito do vampiro e o gótico, mostrando assim de que forma fenómenos apontados por Freud como causadores de sentimentos de *uncanniness* são comuns à generalidade da literatura gótica. No entanto, a principal conclusão que retirámos deste enquadramento terá sido o facto de o *uncanny* ser usado nas obras literárias e na imagética do género como forma de reforçar o esbatimento de barreiras entre o real e o imaginário, permitindo assim colocar em causa a racionalidade e a ordem estabelecidas e demonstrando desta forma como a subversão e a transgressão são inerentes ao gótico.

A posterior exploração detalhada da relação entre Carmilla e Laura revelou diversas instâncias em que sentimentos de *uncanniness* imperam, permitindo consolidar a contextualização previamente efectuada e perceber como o fenómeno relatado por Sigmund Freud reflecte ansiedades e fenómenos de repressão, uma vez que recorre a sentimentos de estranheza confrontados com uma estranha familiaridade e evocando, assim, a atitude que mais comumente se verifica em relação ao mito do vampiro e a este género literário em particular. No seio desta análise destacámos a natureza sobrenatural de Carmilla que a torna intrinsecamente *uncanny*, o primeiro encontro oficial entre a jovem Laura e a vampira, a transformação desta última num animal, a androginia que lhe fica associada quando Laura põe em dúvida o seu género, a emancipação por si veiculada e simbolizada e o conhecimento sexual que transmite a Laura, a capacidade de despertar na jovem sentimentos, emoções e perspectivas que tinham sido deliberadamente escondidas e reprimidas pela sociedade patriarcal, a semelhança entre a vampira e o retrato que Laura e o seu pai eventualmente encontram na sua residência e a repetição do modo de actuação de Carmilla. Através das considerações efectuadas sobre cada uma destas instâncias, pudemos verificar a existência de diversas outras questões que nos permitiram entender de forma mais clara a relação entre ambas as jovens e como o *uncanny* se revela um recurso e uma teoria muito útil no estabelecimento de diversas outras considerações fora da área da psicanálise.

Alargando a investigação sobre este conceito freudiano à sociedade vitoriana e focando a questão da repressão, ainda sob a óptica de Freud, destacámos o facto de a mulher constituir

ela própria um elemento *uncanny* num meio patriarcal, especialmente se propagasse e defendesse ideais de emancipação feminina. De forma semelhante, em relação à homossexualidade masculina, apesar de admitida a sua existência, esta sofria constantes tentativas de contenção: pertenceria assim ao espectro do *uncanny*, aliando a familiaridade à estranheza derivada da repressão imposta pelos padrões morais e sociais vigentes. Em terceiro lugar, abordámos ainda a questão da tendência sexual transgressiva que constituía (e, argumentamos, continua a constituir) um tabu e um desvio à norma, sendo que a nossa análise se prendeu essencialmente com o sadomasoquisto, visto ser um dos temas que tratámos posteriormente. Uma vez que o *uncanny* nos alerta para sentimentos e sensações paradoxais, a nossa abordagem destes temas no contexto da sociedade vitoriana não poderia ter sido mais propositada, enfatizando assim a dualidade e as dicotomias tão características desta fascinante Era.

Tendo já focando a mulher como um ser *uncanny* no seio da sociedade vitoriana, prosseguimos a nossa investigação aprofundando que estereótipos associados ao sexo feminino vigoravam na época e percebendo desta forma como a sociedade patriarcal criava idealizações e *role models* para tentar, entre outros objectivos, entender este suposto ser diferente. Numa primeira instância, verificámos, através de uma caracterização geral, as distinções efectuadas entre ambos os sexos e como a mulher se apresentava constantemente na memória colectiva dos vitorianos como um ser inferior. Posteriormente, passámos a descrever os dois mencionados estereótipos: *Angel in the House* e *New Woman*. Concluímos que o primeiro, correspondendo a um ideal feminino desejável, obriga a uma postura não natural e a uma repressão brutal em diversos âmbitos, proporcionando assim a oportunidade para a autoridade masculina consolidar o seu controlo e manter o sexo feminino sem voz e passivo. O segundo, por sua vez, serve como contraste directo ao primeiro e revela-se fundamental na luta pela emancipação da mulher, representando também todas as características que o patriarcado considerava negativas e indesejáveis.

Após esta contextualização, percebemos, na nossa análise de “Carmilla”, como Laura se estabelece como uma *Angel in the House*, uma vez que é educada para tal, como seria de esperar. A jovem sofre, no entanto, a influência de uma *New Woman* como Carmilla: verificámos que a vampira se aproxima deste estereótipo devido ao seu comportamento transgressivo que desafia as normas sociais vitorianas, bem como a consciência que possui sobre a sua condição, o que seria esperado de si e como poderia subverter estas expectativas. A autoridade masculina é conseqüentemente posta em causa, demonstrando assim que o controlo exercido por este grupo de homens é na realidade ineficiente. Apesar de supostamente destruída no final da obra, concluímos que Carmilla deixa subtilmente uma herança que se reflecte na sensação de que a vampira está ainda viva, bem como as mudanças que operou em Laura.

Carmilla é assim, dentro do possível tendo em conta a época, bem sucedida na sua tentativa de subversão do sistema social vigente.

Para além de corresponder ao estereótipo da *New Woman*, consideramos que a vampira vai ainda mais longe na sua tentativa de subversão e desta forma é também uma verdadeira *Femme Fatale*. Através da breve explicação deste arquétipo e a sua relação com o mito do vampiro e a própria Era Vitoriana, procurámos demonstrar como Carmilla se enquadra no mesmo, pois o seu modo de actuação corresponde a uma sedução fatal, usando as suas vítimas para atingir os seus objectivos, submetendo as mesmas à sua vontade e provocando finalmente a sua destruição.

A par da subversão destes estereótipos e, portanto, da própria condição feminina, Carmilla actua igualmente na esfera da orientação sexual. Com o objectivo de percebermos da melhor forma possível como o tema da homossexualidade é tratado na obra, referimos primeiramente como o mesmo é abordado na Era Vitoriana e concluímos que embora a homossexualidade masculina fosse objecto de uma intensa repulsa e rejeição por parte dos vitorianos, a homossexualidade feminina provocava duas atitudes distintas na população, sendo que por um lado era negada (estando assim de acordo com a crença de que as mulheres seriam seres naturalmente assexuais) e por outro era admitida a sua existência e, desta forma, condenável tal como a homossexualidade masculina. Registámos ainda o facto de a viragem para o século XX ter causado uma mudança na atitude geral em relação a este assunto, passando a admitir-se a possibilidade de a mulher possuir instinto sexual mas mantendo-se uma desconfiança perante o lesbianismo que, como sabemos, perdura até aos dias de hoje.

Argumentámos de seguida que o conto de *Le Fanu* nos apresenta uma relação homossexual entre Laura e Carmilla, uma vez que apesar de a história ser vulgarmente reconhecida por esta razão e pelos tons eróticos que possui, a verdade é que não contém referências directas a uma relação deste cariz. Considerando os sonhos de Laura eróticos e alertando para aspectos como os diversos elogios carinhosos de Carmilla em relação à jovem, as várias declarações de amor da vampira e a crescente receptividade de Laura e a proximidade física entre ambas, verificámos que o amor existente entre estas jovens é uma manifestação de puro prazer, pois o carácter reprodutor está ausente. Assim, há uma exploração livre da sexualidade por parte de ambas quando estas estão juntas e se encontram fora do alcance das opressivas figuras de poder.

Apesar de explorarem a sua orientação sexual de forma aparentemente pacífica, vimos que o lesbianismo de Carmilla em particular se apresenta como sendo extremamente transgressivo, mas não apenas por constituir um desvio à sexualidade convencional na sociedade vitoriana. Verificámos, além deste facto, que a vampira possui um poder libertador

em relação à estritas normas morais vigentes, estando também a sua sexualidade eivada de um primitivismo e atavismo então associados a povos inferiores e às classes mais baixas, o que a afasta ainda mais da esfera burguesa e aristocrática. Simultaneamente, referimos também a questão da bestialidade estar implícita na relação entre as jovens dada a transformação de Carmilla num animal, bem como o facto de a vampira possuir uma aparência bastante feminina, contrariando assim a ideia vitoriana de que a mulher que demonstra desejo sexual teria uma aparência masculina. A análise destes aspectos permitiu-nos então concluir que o lesbianismo de Carmilla não corresponde apenas a uma afirmação da sua orientação sexual mas também e principalmente a uma transgressão que manipula expectativas vitorianas em relação à sexualidade e se estabelece como uma afronta às convenções da época neste âmbito.

De forma semelhante, quando arguimos que esta mesma relação entre as jovens se apresenta com uma dinâmica sadomasoquista, enfatizamos a natureza subversiva da mesma. Neste âmbito, definimos em primeiro lugar o conceito de sadomasoquismo e explicámos as origens do termo, explicitando posteriormente de que forma estas relações de poder estão frequentemente associadas ao mito do vampiro e naturalmente à *vampire fiction*, sendo que se relacionam na maior parte das vezes com o tipo de relação nutrida por esta criatura em relação à sua vítima. Assim, pretendemos demonstrar que, além da típica sedução irresistível exercida pelo vampiro e da inevitável paixão despertada no seu alvo escolhido, a relação entre ambos evidencia geralmente dinâmicas de domínio e submissão e de sadismo e masoquismo, algo que espelha aliás a própria sociedade vitoriana e a forma como esta funcionava: recordemo-nos da forte colonização que implicava uma clara superioridade e domínio do homem britânico em relação ao povo colonizado ou mesmo da condição da mulher vitoriana, que deveria ser submissa e seria naturalmente masoquista.

Após este enquadramento, e obedecendo à lógica utilizada na organização dos diferentes capítulos da presente dissertação, procedemos a uma análise pormenorizada da relação entre Laura e Carmilla. Considerámos Laura como sendo essencialmente submissa e masoquista, algo que comprovámos através da análise do seu comportamento e percebemos que, apesar de a jovem revelar esta tendência mesmo antes de Carmilla aparecer na sua vida (algo que verificamos através da obediência ao seu pai e da aceitação passiva das regras impostas pela sociedade patriarcal em que se insere), o aparecimento da vampira vai evidenciá-la ainda mais. Para suportar este argumento, referimos situações na obra em que tal masoquismo e submissão de Laura perante Carmilla pode ser verificado, tal como os sonhos eróticos da primeira e a sensação de prazer derivada das mordeduras da segunda. Contrastando com a passividade de Laura, o sadismo e atitude dominante de Carmilla são evidenciados no facto de esta se mostrar tão capaz, perspicaz e independente como qualquer homem, bem como no facto de se deleitar

com a dor física que provoca em Laura quando a visita durante a noite e quando revela sentimentos de posse e domínio quando dialoga com a jovem.

Como parte desta análise, recorreremos ainda à obra *Psychopathia Sexualis*, à qual recorreremos não só por considerá-la relevante no contexto do tema discutido mas também para exemplificar, à luz de ideias elaboradas na época sobre sexualidade, como Carmilla é profundamente transgressiva.

Por fim, como forma de concluir a presente dissertação e aludindo à relevância do mito do vampiro na cultura popular contemporânea, mencionamos a proeminência da imagética vampiresca na subcultura gótica, que, na sua essência, se afasta da chamada cultura *mainstream* e, por essa razão, se relaciona frequentemente com *strands* alternativos no âmbito da sexualidade. Relativamente a este assunto em particular, referimos a chamada *horror porn*, a variedade de dinâmicas sexuais albergadas sob o acrónimo BDSM e o mundo dos fascinantes vampiros sexuais, demonstrando como o mito do vampiro continua a ser apropriado e transformado na actualidade, especialmente por correntes alternativas, sejam estas puramente estéticas, sexuais ou um verdadeiro modo de vida.

Finalizamos assim a síntese dos temas abordados nesta investigação e as principais conclusões que retirámos da análise efectuada. Através das perspectivas desenvolvidas e argumentos utilizados, esperamos ter contribuído para o tratamento do mito do vampiro em âmbito académico, demonstrando que esta figura tão presente no nosso imaginário se pode apresentar como um símbolo e uma representação de uma miríade de aspectos extremamente relevantes para os Estudos Literários e de Cultura. Adaptando-se a diferentes contextos mas mantendo a relevância na actualidade, o que aponta para a sua incrível transversalidade, o vampiro estabelece-se como um repositório de tudo aquilo que escapa à norma e à convencionalidade mas que deve ser debatido e analisado, de forma a compreender cada vez melhor dinâmicas sociais, culturais e pessoais, esbatendo barreiras e quebrando tabus.

A propósito da actualidade do mito do vampiro, cabe-nos referir, além do que já foi mencionado, a cada vez maior aposta na análise de outras fontes além do texto literário em contexto académico. Adaptações cinematográficas de “Carmilla” (como a trilogia citada ao longo da presente dissertação)<sup>154</sup> e de outras obras de *vampire fiction*, bem como peças de teatro ou mesmo composições musicais inspiradas por estes temas, apresentam-se como verdadeiros objectos de estudo que permitem verificar não só a abrangência da figura do vampiro como também a sua adaptação a diferentes formatos e com diferentes objectivos. Além disto, o

---

<sup>154</sup> Recentes adaptações cinematográficas do conto de Le Fanu incluem a *webseries Carmilla* (Spencer Maybee, 2014-2016), *The Carmilla Movie* (Spencer Maybee, 2017) ou *Carmilla* (Emily Harris, 2019).

crescente interesse nas obras denominadas *young adult fiction*<sup>155</sup>, que têm como público-alvo jovens dos doze aos dezoito anos de idade<sup>156</sup>, permite igualmente constatar a evolução do vampiro e perceber como o mesmo se alterou para acompanhar as mudanças dos temas abordados pela literatura, sendo que esta incorpora agora aspectos que, como podemos facilmente deduzir, não eram abordados na época que viu as publicações de Joseph Sheridan Le Fanu ou Bram Stoker ou constavam nas mesmas de uma forma muito menos explícita e em perspectivas muito distintas.

Assim, justifica-se analisar este conto de diversas perspectivas além daquelas que foram apresentadas ao longo desta investigação. O recente foco na chamada *queer theory* ou nos *food studies* permitiriam sem dúvida produzir interessantes resultados, pois estamos perante um texto que lida intensamente com questões de género e sexualidade, bem como toda a simbologia associada ao acto de consumir sangue de outrém. Também os Estudos sobre as Mulheres beneficiariam certamente da análise desta obra que, como vimos, possui a capacidade de desconstruir estereótipos e denunciar a opressão do sexo feminino.

Independentemente da área de estudos que se poderá encarregar de explorar “Carmilla”, não é possível negar que esta *novella* se apresenta como um tesouro inestimável em contexto académico e, por esta razão, a análise do texto permitirá certamente que o vampiro continue a encantar quem com ele se cruza e se identifica, acompanhando o leitor por labirínticos caminhos numa autêntica viagem de auto-descoberta e eterno contacto com os aspectos mais obscuros da sua mente.

---

<sup>155</sup> De forma a exemplificar o tratamento deste género literário na academia, veja-se a recente obra *Girls on Fire: Transformative Heroines in Young Adult Dystopian Literature* (2018) de Sarah Hentges.

<sup>156</sup> “According to the Young Adult Library Services Association (YALSA), a division of the American Library Association (ALA), YA [Young Adult] books are those aimed at kids aged 12 to 18 years. In most (if not all cases), the protagonists of the novels fall within those age ranges, and the story is told through teenage eyes./(...) YA books are known to span all manner of worlds and topics – contemporary, dystopian, romance, paranormal, drugs, sex, gender issues, parental divorce, terminal cancer, bullying.” (Peterson).

## Obras Citadas

A norma bibliográfica utilizada na presente dissertação é aquela estipulada pela última versão até à data do *MLA Handbook (Eighth Edition, 2016)*. Desta forma, constam aqui apenas as fontes citadas ao longo da dissertação, valendo no entanto a pena ressaltar que diversas outras foram consultadas no decorrer desta investigação. Os *URLs* aqui apresentados foram testados em Setembro de 2019 e todos se mantêm acessíveis.

“femme fatale.” *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/femme-fatale>. Acedido a 15/03/2019.

“Mary I - Bloody Mary (British Monarchy Documentary) | Timeline”. *Youtube*, inserido por Timeline - World History Documentaries, 3 Fevereiro 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=1eaMix9x4HE>. Acedido a 30/10/2018.

“somasochism.” *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*, 6ª edição, 2000.

“vamp.” *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/vamp>. Acedido a 15/03/2019.

*A Bíblia Sagrada Contendo o Velho e o Novo Testamento*. Edição Revista e Corrigida, Sociedades Bíblicas Unidas, 1969.

Airaksinen, Timo. “The Language of Pain: A Philosophical Study of BDSM.” *SAGE Open*, Vol. 8, No. 2, Abril 2018, pp. 1-9.

Altick, Richard D. *Victorian People and Ideas*. W. W. Norton & Company, 1973.

Arata, Stephen D. “The Occidental Tourist: ‘Dracula’ and the Anxiety of Reverse Colonization.” *Victorian Studies*, Vol. 33, No. 4, Verão 1990, pp. 621-645.

Bane, Theresa. *Encyclopedia of Vampire Mythology*. McFarland & Company, Inc., 2010.

Bann, Jennifer Patricia. *Spirit Writing: The Influence of Spiritualism on the Victorian Ghost Story*. 2007. Tese de Doutoramento. *STORRE: Stirling Online Research Repository*.

Brock, Marilyn. “The Vamp and the Good English Mother: Female Roles in Le Fanu’s *Carmilla* and Stoker’s *Dracula*”. *From Wollstonecraft to Stoker: Essays on Gothic and Victorian Sensation Fiction*, editado por Marilyn Brock, McFarland, 2009, pp. 120-131.

Bronfen, Elisabeth. “Sado-Masochism”. *The Handbook to Gothic Literature*, editado por Marie Mulvey-Roberts, Macmillan Press, 1998, pp. 206-207.

- Browning, John Edgar. "Life Among the Vampires". *The Atlantic*, 31 Outubro 2015. <https://www.theatlantic.com/health/archive/2015/10/life-among-the-vampires/413446/>. Acedido a 22/05/2019.
- Bunson, Matthew. *The Vampire Encyclopedia*. S.I. Gramercy Books, 1993.
- Bürger, Gottfried August. *Lenore*. Tradução de Dante Gabriel Rossetti, Ellis and Elvey, 1900. *Internet Archive*, <https://archive.org/details/lenore00brge>. Acedido a 07/11/2018.
- Burnie, Robert William. *The Criminal Law Amendment Act, 1885. With introduction, commentary and forms of indictments*. Londres, Waterlow & Sons Limited, London Wall, 1885. *British Library*, <https://www.bl.uk/collection-items/the-criminal-law-amendment-act-1885>. Acedido a 22/03/2019.
- Campos, Ludmila Rode de. *Carmilla e Sabella: em busca de uma identidade feminina em Joseph Sheridan Le Fanu e Tanith Lee*. 2008. Dissertação de Mestrado. BASE.
- Carré, Suzanne e Deacon Gray. "Sexual Vampires: Myths and Motivations." *Journal of Positive Sexuality*, Vol. 2, Novembro 2016, pp. 37-46.
- Cavalli, Valeria Angela. *'They said she was mad': Insanity in the Fiction of Joseph Sheridan Le Fanu*. 2014. Tese de Doutorado. OATD – Open Access Theses and Dissertations.
- Chaplin, Sue. *Gothic Literature*. York Press, 2011.
- Chapman, Paul M. "Introduction". *In a Glass Darkly*. Wordsworth Editions, 2007, pp. ix-xv.
- Coleridge, Samuel Taylor. "Christabel". *Poetry Foundation*, <https://www.poetryfoundation.org/poems/43971/christabel>. Acedido a 11/10/2018.
- Conrad, Nickolas G. *Marginalization of Atheism in Victorian Britain: the Trials of Annie Besant and Charles Bradlaugh*. 2009. Dissertação de Mestrado. CiteSeerX.
- Conti, Uliano. "Subcultures. State of the Art and Future Perspectives in Sociology." *Anno VI*, No. 2, Julho 2016, pp. 191-210.
- Correia, Clara Pinto. *O Testículo Esquerdo: Alguns Aspectos da Demonização do Feminino*. Relógio D'Água, 2004.
- Craig, Stephanie F. *Ghosts of the Mind: The Supernatural and Madness in Victorian Gothic Literature*. 2012. Tese de Licenciatura. *The Aquila Digital Community*.
- Crowley, Matt. "Soul Theft through Photography". *Skeptical Briefs*, Vol. 24, No. 1, Primavera 2014. CSI, [https://www.csicop.org/sb/show/soul\\_theft\\_through\\_photography](https://www.csicop.org/sb/show/soul_theft_through_photography). Acedido a 01/03/2019.
- Curran, Stuart, editor. *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge University Press, 1993.
- Custred, Glynn. "Sheridan Le Fanu, The Supernatural And The Sounds Of The Irish Countryman". *Neohelicon*, Vol. 36, No. 1, 2009, pp. 215-236.

- Davis, Mary Ann. *Useful Dangers: The Erotics of Form, Sadomasochism, Victorian Narrative*. 2012. Tese de Doutorado. *USC Digital Library*.
- Davison, Carol Margaret. "The Victorian Gothic and Gender". *The Victorian Gothic. An Edinburgh Companion*, editado por Andrew Smith e William Hughes, Edinburgh University Press, 2012, pp. 124-141.
- Dever, Carolyn. *Death and the Mother from Dickens to Freud. Victorian Fiction and the Anxiety of Origins*. Cambridge University Press, 1998.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil In Fin-de-Siècle Culture*. Oxford University Press, 1986.
- Disraeli, Benjamin. "Benjamin Disraeli on the Irish Question". *The Victorian Web*, 30 Abr. 2018, <http://www.victorianweb.org/authors/disraeli/ireland.html>. Acedido a 24/11/2018.
- Dixon, Suzanne. "Dracula and the New Woman: The Underlying Threat in Bram Stoker's Classic". *Cross-Sections*, Vol. 2, 2006, pp. 47-56.
- Dixon-Kennedy, Mike. *Encyclopedia of Greco-Roman Mythology*. ABC-CLIO, 1998.
- Doerksen, Teri Ann. "Deadly Kisses: Vampirism, Colonialism, and the Gendering of Horror". *The Fantastic Vampire. Studies in the Children of the Night. Selected Essays from the Eighteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*, editado por James Craig Holte, Greenwood Press, 2002, pp. 137-144.
- Douka, Leonidia. *The Transgressive Body in Victorian Gothic Literature: The Cases of Bram Stoker's Dracula and Joseph Sheridan Le Fanu's Carmilla*. 2018. Dissertação de Mestrado. *IKEE: Institutional Repository of Scientific Publications*.
- Downing, Lisa. "Critical receptions". *The Cambridge Introduction to Michel Foucault*, editado por Lisa Downing, Cambridge University Press, 2008, pp. 104-117.
- Duman, Faith. "The Roots of Modern Feminism: Mary Wollstonecraft and the French Revolution." *International Journal of Humanities and Social Science*, Vol. 2, No. 9, Maio 2012, pp. 75-89.
- Dyhouse, Carol. "The role of women: from self-sacrifice to self-awareness". *The Context of English Literature. The Victorians*, editado por Laurence Lerner, Methuen & Co Ltd., 1978.
- Estés, Clarissa Pinkola. *Mulheres que Correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem*. Tradução de Luzia Almeida, Marcador, 2016.
- Filth, Dani. Entrevista por *Blabbermouth*. *Blabbermouth*, 16 Junho 2017, <http://www.blabbermouth.net/news/cradle-of-filth-to-release-cryptoriana-the-seductiveness-of-decay-album-in-september/>. Acedido a 16/10/2018.
- Foster, R. F. "Ascendancy and Union". *The Oxford History of Ireland*, editado por R. F. Foster, Oxford University Press, 1992.

- Foucault, Michel. *The History of Sexuality, Vol. 1: An Introduction*. Tradução de Robert Hurley, Pantheon Books, 1978.
- Frayling, Christopher. *Vampyres. Lord Byron to Count Dracula*. Faber and Faber Limited, 1991.
- Freud, Sigmund. *Cinco Conferências sobre Psicanálise*. Tradução de Isabel Castro Silva, Relógio D'Água, 2016.
- Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Tradução de David McLintock, Penguin Books, 2003.
- Freud, Sigmund. *Três Ensaio Sobre Teoria da Sexualidade*. Tradução de Nuno Batalha, Relógio D'Água, 2009.
- Graham, Chelsea. *Defanged and Desirable: An Examination of Violence and the Lesbian Vampire Narrative*. 2016. Dissertação de Mestrado. OATD – Open Access Theses and Dissertations.
- Grimes, Hilary. *The Late Victorian Gothic. Mental Science, the Uncanny, and Scenes of Writing*. Routledge, 2016.
- Haggard, H. Rider. *She*. Penguin Books, 2004.
- Hall, Wayne. “Le Fanu’s House by the Marketplace”. *Reflections in a Glass Darkly. Essays on J. Sheridan Le Fanu.*, editado por Gary William Crawford, Jim Rockhill e Brian J. Showers, Hippocampus Press, 2011, pp. 174-188.
- Hansen, Jim. *Terror and Irish Modernism. The Gothic Tradition from Burke to Beckett*. Suny Press, 2009.
- Hanson, Ellis. “Queer Gothic”. *The Routledge Companion to Gothic*, editado por Catherine Spooner e Emma McEvoy, Routledge, 2007, pp. 174-181.
- Hellman, Roxanne, e Derek Hall. “Vampires in Asia”. *Vampire Legends and Myths*. The Rosen Publishing Group, 2012, pp. 128-140.
- Holte, James Craig. *Dracula in the Dark. The Dracula Film Adaptations*. Greenwood Press, 1997.
- Hurley, Kelly. “British Gothic Fiction, 1885-1930”. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, editado por Jerrold E. Hogle, Cambridge University Press, 2002, pp. 189-207.
- Jones, Steve. “Horrorporn/Pornhorror: The Problematic Communities and Contexts of Online Shock Imagery”. *Porn.com: Making Sense of Online Pornography*, editado por Feona Attwood, Peter Lang, 2010, pp. 123-137.
- Kane, Tim. *The Changing Vampire of Film and Television. A Critical Study of the Growth of a Genre*. McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006.
- Keats, John. *The Complete Poems of John Keats*. Wordsworth Editions, 1994.

- Killeen, Jarlath. "In the Name of the Mother: Perverse Maternity in 'Carmilla'". *Reflections in a Glass Darkly. Essays on J. Sheridan Le Fanu.*, editado por Gary William Crawford, Jim Rockhill e Brian J. Showers, Hippocampus Press, 2011, pp. 363-384.
- Killeen, Jarlath. "Victorian Gothic Pulp Fiction". *The Victorian Gothic. An Edinburgh Companion*, editado por Andrew Smith e William Hughes, Edinburgh University Press, 2012, pp. 43-56.
- Killeen, Jarlath. *The Emergence of Irish Gothic Fiction: History, Origins, Theories*. Edinburgh University Press, 2014.
- Koponen, Juhani. "The Partition of Africa: A Scramble for a Mirage?" *Nordic Journal of African Studies*, Vol. 2, No. 1, 1993, pp. 117-135.
- Krafft-Ebing, Richard von. *Psychopathia Sexualis*. Tradução de Charles Gilbert Chaddock, Filadélfia e Londres, The F. A. Davis Co., Publishers, 1892.
- Lackermayer, Julia. *From the Fallen to the New Woman: Late Victorian and Edwardian Drama*. 2008. Dissertação de Mestrado. *DocPlayer*.
- LaVey, Anton. *A Bíblia Satânica*. Tradução de Carla Braz e Lurker, Saída de Emergência, 2010.
- Lawrence, James. *Aristocrats. Power, Grace, and Decadence: Britain's Great Ruling Classes from 1066 to the Present*. St. Martin's Press, 2009.
- Lázaro, Alberto. "The Dark Side of British Horror Fiction: Politics, Taboos and Censorship." *ELOPE*, Vol. 14, No. 2, 2017, pp. 69-81.
- Le Fanu, Sheridan. *In a Glass Darkly*. Wordsworth Editions, 2007.
- Lombroso, Caesar e William Ferrero. *The Female Offender*. Nova Iorque, D. Appleton and Company, 1898. *Brittle Books (University Library, University of Illinois at Urbana-Campaign)*, [http://brittlebooks.library.illinois.edu/brittlebooks\\_open/Books2009-08/lombce0001femoff/lombce0001femoff.pdf](http://brittlebooks.library.illinois.edu/brittlebooks_open/Books2009-08/lombce0001femoff/lombce0001femoff.pdf). Acedido a 25/03/2019.
- Lust for a Vampire*. Realizado por Jimmy Sangster, performances de Yutte Stensgaard, Ralph Bates, e Barbara Jefford. American International Pictures, Hammer Film Productions, 1971.
- Marques, Rafael Peres. *As Metamorfoses do Vampiro: do Vampiro no Folclore a Lord Ruthven*. 2017. Dissertação de Mestrado. *RUN: Repositório Universidade Nova*.
- Marshall, Ashley. "Melmoth Affirmed: Maturin's Defense of Sacred History." *Studies in Romanticism*, Vol. 47, No. 2, Verão 2008, pp. 121-145.
- Matsushima, Eiko. "Īstar and Other Goddesses of the So-Called 'Sacred Marriage' in Ancient Mesopotamia". *Transformation of a Goddess: Ishtar - Astarte - Aphrodite*, editado por David T. Sugimoto, Academic Press Fribourg, 2014, pp. 1-14.
- McCormack, W. J. *Sheridan Le Fanu and Victorian Ireland: A Life of the Hymn-writer 1818-1895*. The Lilliput Press, 1990.

- McKay, Christopher S. *The Hammer of Witches. A Complete Translation of the Malleus Maleficarum*. Cambridge University Press, 2009.
- McNally, Raymond T. "Bram Stoker and Irish Gothic". *The Fantastic Vampire. Studies in the Children of the Night. Selected Essays from the Eighteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*, editado por James Craig Holte, Greenwood Press, 2002, pp. 11-21.
- Melton, J. Gordon. *The Vampire Book. The Encyclopedia of the Undead*. Visible Ink Press, 1999.
- Mendelyté, Aténé. "Death (in the Eye) of the Beholder: An Encounter with Victorian Post-mortem Photography." *Synaesthesia*, Vol. 1, No. 3, Verão 2012, pp. 84-90.
- Michie, Ronald C. *Guilty Money: The City of London in Victorian and Edwardian Culture, 1815-1914*. Pickering & Chatto, 2009.
- Mihajlovic, Randi. *Queering the Spheres: Non-Normative Gender, Sexuality, and Family in Three Victorian Texts*. 2016. Dissertação de Mestrado. *Open Prairie: Public Research Access Institutional Repository and Information Exchange*.
- Mill, John Stuart. *On Liberty with The Subjection of Women and Chapters on Socialism*, editado por Stefan Collini. Cambridge University Press, 1989.
- Monaghan, Patricia. *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*. Facts on File, Inc., 2004.
- Morgan, Simon. *A Victorian Woman's Place: Public Culture in the Nineteenth Century*. Tauris Academic Studies, 2007.
- Nathanson, Shelby. *Bite Me: Sadoomasochistic Gender Relations in Contemporary Vampire Literature*. 2014. Tese de Licenciatura. *STARS: Showcase of Text, Archives, Research & Scholarship*.
- Nethercot, Arthur H. "Coleridge's 'Christabel' and Lefanu's 'Carmilla'." *Modern Philology*, Vol. 47, No. 1, Agosto 1949, pp. 32-38.
- Noll, Richard. *Vampires, Werewolves, and Demons: Twentieth Century Reports in the Psychiatric Literature*. Brunner/Mazel Publishers, 1992.
- Nordberg, Heidi L. "Blood Spirit/Blood Bodies: The Viral in the Vampire Chronicles of Anne Rice and Chelsea Quinn Yarbro." *The Fantastic Vampire. Studies in the Children of the Night. Selected Essays from the Eighteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*, editado por James Craig Holte, Greenwood Press, 2002, pp. 111-121.
- Nyberg, Suzanna. "Men in Love: The Fantasizing of Bram Stoker and Edvard Munch." *The Fantastic Vampire. Studies in the Children of the Night. Selected Essays from the Eighteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*, editado por James Craig Holte, Greenwood Press, 2002, pp. 45-55.
- O'Malley, Eoin. "The Decline of Irish Industry in the Nineteenth Century." *The Economic and Social Review*, Vol. 13, No. 1, Outubro 1981, pp. 21-42.

- O'Malley, Patrick R. *Catholicism, Sexual Deviance, and Victorian Gothic Culture*. Cambridge University Press, 2006.
- Orta, Josep Palau I. "Lucrezia Borgia, Predator or Pawn?". *National Geographic*, Janeiro 2017, <https://www.nationalgeographic.com/archaeology-and-history/magazine/2017/01-02/lucrezia-borgia-renaissance-italy-scandal-intrigue/>. Acedido a 30/10/2018.
- Patmore, Coventry. *The Angel in the House*. Londres, John W. Parker and Son, West Strand, 1858. *British Library*, <https://www.bl.uk/collection-items/coventry-patmores-poem-the-angel-in-the-house>. Acedido a 08/03/2019.
- Peel, Sir Robert. "Mr. Peel to Mr. Goulburn". *Sir Robert Peel: From his Private Papers, Vol. 1*, editado por Charles Stuart Parker, Londres, John Murrey, Albemarle Street, 1891. *Internet Archive*, <https://archive.org/details/sirrobertpeelfr01peel>. Acedido a 22/11/2018.
- Peterson, Valerie. "Young Adult Book Market Facts and Figures". *The Balance*, 16 Dezembro 2018. <https://www.thebalancecareers.com/the-young-adult-book-market-2799954>. Acedido a 24/06/2019.
- Poe, Edgar Allan. *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Wordsworth Editions, 2004.
- Polidori, John William. *The Vampyre*. Londres, Sherwood, Neely, and Jones, 1819. *Internet Archive*, <https://archive.org/details/vampyretale00poli>. Acedido a 22/03/2019.
- Power, Albert. "Sheridan Le Fanu and the Spirit of 1798". *Reflections in a Glass Darkly. Essays on J. Sheridan Le Fanu.*, editado por Gary William Crawford, Jim Rockhill e Brian J. Showers, Hippocampus Press, 2011, pp. 189-200.
- Punter, David, e Glennis Byron. "The Uncanny". *The Gothic*. Blackwell, 2004, pp. 283-287.
- Punter, David. *The Literature of Terror, Vol. 2*. Longman, 1996.
- Radford, Andrew. *Victorian Sensation Fiction*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Raínho, Cátia de Sousa. *Femme Fatale. Influências na Cultura Visual e Cinema*. 2015. Dissertação de Mestrado. RCAAP: Repositórios Científicos de Acesso Aberto de Portugal.
- Ramos, Iolanda Freitas. *Matrizes Culturais. Notas para um Estudo da Era Vitoriana*. Edições Colibri, 2014.
- Reay, Barry. "Writing the Modern Histories of Homosexual England." *The Historical Journal*, Vol. 52, No. 1, 2009, pp. 213-233.
- Rice, Anne. *The Vampire Chronicles Collection: Interview with the Vampire, The Vampire Lestat, The Queen of the Damned*. Ballantine Books, 2002.
- Robertson, John George. *A History of German Literature*. G. P. Putnam's Sons, 1902. *Internet Archive*, <https://archive.org/details/ahistorygermanl03robegoog>. Acedido a 08/11/2018.

- Rowen, Norma. "Teaching the Vampire: *Dracula* in the Classroom". *Bram Stoker's Dracula. Sucking Through the Century, 1897-1997*, editado por Carol Margaret Davison com a participação de Paul-Simpson-Housley, Dundurn Press, 1997, pp. 231-245.
- Rubin, Gayle S. "Thinking sex. Notes for a radical theory of the politics of sexuality". *Culture, Society and Sexuality*, editado por Richard Parker e Peter Aggleton, Routledge, 2006, pp. 150-187.
- Sacher, Hermann. "Styria". *The Catholic Encyclopedia, Vol. 14*. Robert Appleton Company, 1912. <http://www.newadvent.org/cathen/14318a.htm>. Acedido a 07/01/2019.
- Sade, Marquês de. *A Filosofia na Alcova*. Publicações Europa-América, 2004.
- Senf, Carol. *The Vampire In The 19th Century English Literature*. Bowling Green State University Press, 1988.
- Signorotti, Elizabeth. "Repossessing the Body: Transgressive Desire in 'Carmilla' and *Dracula*." *Criticism*, Vol. 38, No. 4, Outono 1996, pp. 607-632.
- Silver, Alain, e James Ursini. *The Vampire Film. From Nosferatu to True Blood*. 4ª Edição, Limelight Editions, 2011.
- Smith, Andrew, e William Hughes. "Introduction: Locating the Victorian Gothic". *The Victorian Gothic. An Edinburgh Companion*, editado por Andrew Smith e William Hughes, Edinburgh University Press, 2012, pp. 1-14.
- Smith, Andrew. *Gothic Literature*. 3ª Edição, Edinburgh University Press, 2013.
- Souza, Tatiana e Sueder Souza. "O Anjo do Lar e *Femme Fatale*: A Representação da Mulher Vitoriana na obra *Carmilla*, de Le Fanu." *Revista Artémis*, Vol. 25, No. 1, Janeiro-Junho 2018, pp. 130-147.
- Stevenson, Robert Louis. *Strange Case of Dr Jekyll & Mr Hyde*. Alma Classics, 2014.
- Stevenson, Robert Louis. *Treasure Island*. Oxford University Press, 2011.
- Stoker, Bram. *Dracula*. Simon & Schuster, 2014.
- Stoker, Bram. *Dracula's Guest*. *The Project Gutenberg*, 2003, <http://www.gutenberg.org/files/10150/10150-h/10150-h.htm>. Acedido a 19/11/2018.
- Sullivan, Kevin. "Sheridan Le Fanu and Victorian Ireland by W. J. McCormack." *Review of Sheridan Le Fanu and Victorian Ireland*, de W. J. McCormack. *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 36, No. 2, Setembro 1981, pp. 244-246.
- Taylor, Bron, editor. "Paganism – Contemporary". *Encyclopedia of Religion and Nature*. Continuum, 2005.
- The Vampire Lovers*. Realizado por Roy Ward Baker, performances de Ingrid Pitt, Pippa Steel, e Madeline Smith. American International Pictures, Hammer Film Productions, 1970.

- Thomas, Ardel. "Queer Victorian Gothic". *The Victorian Gothic. An Edinburgh Companion*, editado por Andrew Smith e William Hughes, Edinburgh University Press, 2012, pp. 142-155.
- Thorne, Tony. *Countess Dracula. The Life and Times of Elisabeth Báthory, the Blood Countess*. Bloomsbury, 1998.
- Twins Of Evil*. Realizado por John Hough, performances de Peter Cushing, Katya Wyeth, Kathleen Byron, e Mary Collinson. Universal Pictures, Rank Organisation, Hammer Film Productions, 1971.
- Twitchell, James B. *The Living Dead. A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Duke University Press, 1981.
- Van Helsing*. Realizado por Stephen Sommers, performances de Hugh Jackman, Kate Beckinsale, e Richard Roxburgh. Universal Pictures, 2004.
- Vicencio, Macarena. *Ambiguity, Rejection, and Engulfment: The Uncanny, Abjection, and Human Monster in Carmilla and Lestat*. 2011. Dissertação. Tesis Electrónicas UACH.
- Weinberg, Thomas. "Sadomasochism and the Social Sciences: A Review of the Sociological and Social Psychological Literature". *Sadomasochism: Powerful Pleasures, Vol. 50, No. 2/3*, editado por Peggy J. Kleinplatz e Charles Moser, Harrington Park Press, 2006, pp. 17-40.
- Wellan, Josephine Frances. *J. Sheridan Le Fanu's Carmilla: A Tri-Part Exploration of the Vampiric Novel*. 2017. Dissertação de Mestrado. BASE.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Alma Classics, 2014.
- Wood, Christopher. *Victorian Panorama. Paintings of Victorian Life*. Faber and Faber, 1990.
- Yeats, W. B. *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*. The Walter Scott Publishing Co., Ltd., 2010. *The Project Gutenberg*, <https://www.gutenberg.org/files/33887/33887-h/33887-h.htm>. Acedido a 15/10/2018.

## Anexos

Todas as imagens aqui anexadas foram recolhidas por mim, Jéssica Iolanda Costa Bispo, no seguimento de uma viagem realizada à Irlanda durante a elaboração da presente dissertação, mais concretamente, entre 22 e 28 de Outubro de 2018. Pretendeu-se, com a recolha das mesmas, complementar a informação escrita aqui apresentada e tornar a leitura deste texto certamente mais prazerosa. As imagens estão devidamente identificadas e referenciadas ao longo da dissertação em nota de rodapé quando se considerou oportuna a sua visualização.

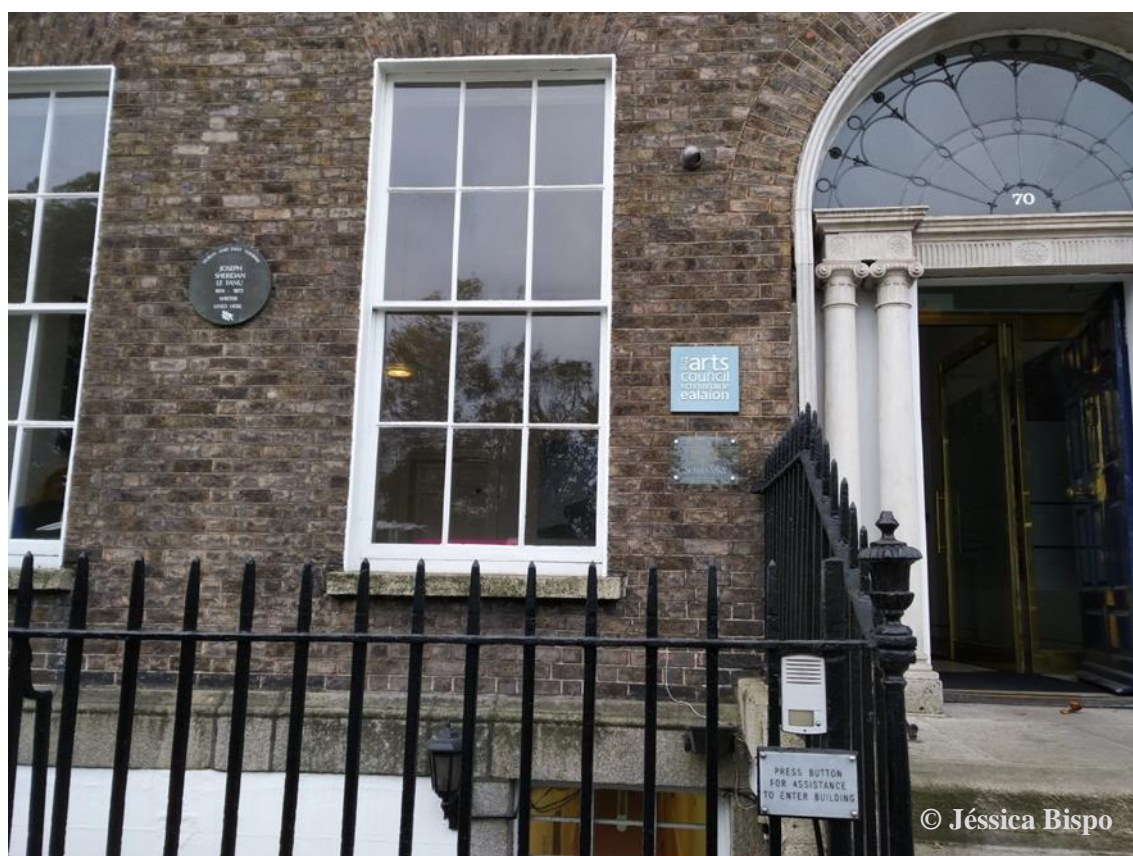


Figura 1 - Última morada de Joseph Sheridan Le Fanu (actualmente 70 Merrion Square South, Dublin).



© Jéssica Bispo

Figura 2 - Inscrição que pode ser lida actualmente naquela que foi a última morada de Joseph Sheridan Le Fanu.



© Jéssica Bispo

Figura 3 - Aungier Street, Dublin, local retratado no conto “An Account of Some Strange Disturbances in Aungier Street” (1851) de Joseph Sheridan Le Fanu.



Figura 4 - Placa identificativa em Aungier Street, local retratado no conto “An Account of Some Strange Disturbances in Aungier Street” (1851) de Joseph Sheridan Le Fanu.



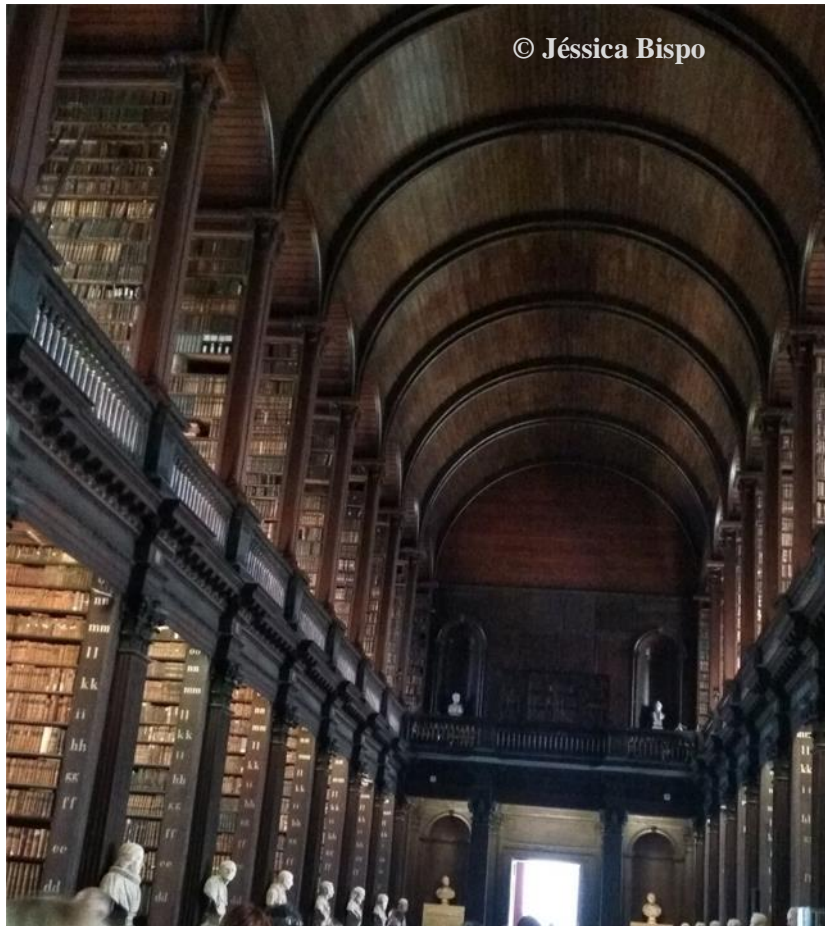
Figura 5 - Sepultura de Joseph Sheridan Le Fanu no Cemitério Mount Jerome em Dublin. Na inscrição é possível ler: “Here Lies Dublin’s Invisible Prince Joseph Sheridan Le Fanu; 28th Aug. 1814 – 7th Feb. 1873; Novelist and Writer of Ghost Stories”.



Figura 6 - Famine Memorial, Dublin. Uma das diversas esculturas encontradas na capital da Irlanda realizadas em homenagem às vítimas da Grande Fome de 1845-1849.



Figura 7 - Escultura localizada no *campus* do Dublin Trinity College. Joseph Sheridan Le Fanu, Bram Stoker ou Oscar Wilde são algumas personalidades que frequentaram esta universidade.



© Jéssica Bispo

Figura 8 - Uma das bibliotecas do Dublin Trinity College, parte integrante da exposição intitulada *The Book of Kells Exhibition & Old Library*.



© Jéssica Bispo

Figura 9 - Exterior da Igreja de St. Ann, Dublin. Além do batismo de Oscar Wilde ter sido realizado nesta igreja, também Bram Stoker contraiu aqui matrimónio com Florence Balcombe.



Figura 10 - Interior da Igreja de St. Ann, Dublin.



Figura 11 - Busto de Bram Stoker na Igreja de St. Ann, Dublin.



Figura 12 – Uma das torres do Castelo de Dublin, onde Bram Stoker trabalhou como funcionário público.



Figura 13 – Jardins do Castelo de Dublin.



Figura 14 - Inscrição que consta actualmente naquela que foi a residência de Bram Stoker em Kildare Street, Dublin.



Figura 15 – Kildare Street, Dublin.