

O MITO DO VAMPIRO E *QUEERCODING* EM *CARMILLA* DE SHERIDAN LE FANU

Ana Maria Leal Cardoso

Professora Titular da Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Pesquisadora do CEPESI- Centro Paraibano de Pesquisas do Imaginário (UEPB)

E-mail: analealca@yahoo.com.br

Pâmela Sampaio Teixeira

Graduada em Letras Inglês pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Mestranda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS)

E-mail: pamelasmpt@gmail.com

Resumo:

Esse artigo propõe apresentar uma discussão acerca do mito do vampiro e o *queercoding* da personagem Carmilla, da obra de mesmo nome do autor Sheridan Le Fanu. Para tanto, o artigo é dividido em dois capítulos. O primeiro contextualiza a figura do vampiro, apresentando suas origens e variações, tanto anteriores e quanto posteriores ao arquétipo do vampiro estabelecido na literatura gótica do século XVIII; para essa seção, são utilizados os trabalhos de, entre outros, Eliade (1989), Monfardini (2005), Costa (2009), e Carmona (2021). O segundo capítulo, por sua vez, teoriza o *queercoding*, trazendo o conceito do termo e suas aplicações. Finalmente, é discutido como o mito do vampiro construiu a figura de Carmilla e qual a relação desse mito com o *queercoding* da personagem. Para isso, utilizamos, entre outros, os trabalhos de Senelick (1993), Adut (2005), Kim (2017).

Palavras-chave: mito literário; Carmilla; Queercoding;

THE MYTH OF THE VAMPIRE AND QUEERCODING ON SHERIDAN LE FANU'S *CARMILLA*

Abstract

This article aims to discuss the myth of the vampire and the *queercoding* of Carmilla, main character from Sheridan Le Fanu's namesake book. To do so, this work was divided into two chapters. The first part contextualizes the vampire figure, presenting its origins and variations, both before and after the vampire archetype established in the gothic literature of the 18th century. The works of Eliade (1989), Monfardini (2005), Costa (2009), e Carmona (2021) are used to support this chapter. The second part, in turn, offers the explanation as to what queercoding is and how it has been applied in other studies. Finally, it is discussed how the vampire myth bases Carmilla's characterization and how *queercoding* relates to the character and the myth itself. For this, Senelick (1993), Adut (2005) and Kim (2017) are used to found the discussion.

Keywords: literary myth; Carmilla; queercoding.

Considerações Iniciais

A literatura acerca dos vampiros tem conquistado o imaginário social desde a primeira aparição dessas criaturas da noite com o conto *The Vampyre*, de John William Polidori. Polidori iniciou um movimento que acabaria se tornando um gênero dentro de um gênero; os vampiros que surgiram após a publicação de *The Vampyre* ganharam tanta notoriedade dentro da literatura gótica que acabaram por desenvolver seu próprio espaço, conhecido como literatura vampiresca. Para além de *The Vampyre* (1819) de Polidori, as obras *Varney the Vampyre* (1867) de James Malcolm Rymer, *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu, *Le Capitaine Vampire* (1879) de Marie Nizet e *Drácula* (1897) de Bram Stoker são apenas algumas das produções mais clássicas dentro desse gênero que se iniciou no século XIX.

A influência dos vampiros, entretanto, não permaneceu nas páginas literárias e nem foi restrita a apenas um período da história. Desde o conto original de Polidori, inúmeras outras produções sobre vampiros, tanto literárias quanto audiovisuais, foram lançadas, alcançando diferentes grupos sociais, diferentes gerações, e diferentes culturas e backgrounds. Como

Carla Joan Carmona (2021, p. 9. Tradução das pesquisadoras)¹ explica, “o vampiro permaneceu relevante ao longo dos séculos. Essa criatura possui um apelo cultural como nunca visto por outros monstros. Desde personificações profanas, manifestações maléficas à objeto de desejo adolescente, a imagem do vampiro é constantemente reinventada por meio da literatura ou cinema”.

Diante disso, podemos ver que mesmo século após século, produção após produção, a figura do vampiro conseguiu se estabelecer e continuar permeando a cultura artística, mesmo que em diferentes gêneros, caracterizados de diferentes maneiras e produzido para diferentes faixas etárias. Alguns exemplos disso são *As Crônicas Vampirescas* (1988) de Anne Rice; os livros e filmes da saga *Crepúsculo* (2005) de Stephanie Meyer, bem como a saga de filmes infanto-juvenis, *Hotel Transilvânia* (2012), produzida pela *Sony Animation Pictures*. Três produções, lançadas com décadas de diferença entre uma e outra, e que fizeram enorme sucesso entre grupos diferenciados de pessoas.

Essa permanência e constante reinvenção dos vampiros na cultura popular se justifica, como afirma Carmona (2021, p. 9. Tradução das pesquisadoras)² por seu “grande sucesso em representar politicamente os temores dos humanos que eles caçam”. No que diz respeito as obras da literatura vampiresca produzidas no século XIX, como os exemplos citados inicialmente, isso se torna especialmente relevante.

A literatura vitoriana, produzida entre os anos 1837 a 1901, durante o reinado da Rainha Victória, é conhecida por refletir, reproduzir e/ou reprimir os acontecimentos históricos do período. A Inglaterra do século XIX foi marcada por grandes e rápidas mudanças, o que, ao mesmo tempo que causava fascínio e satisfação a população, trazia desconfiança e medo. Como explica Morais (1999, p. 19):

De um lado, havia a euforia pelo crescimento industrial, que colocou a Inglaterra (especialmente a cidade de Londres) na vanguarda desse processo, deslocando o estilo de vida inglês, até então baseado na agricultura, para uma economia urbana moderna baseada no comércio e na indústria. De outro lado, o vitorianismo se mostra como expressão de pavor à modernização, à rapidez jamais vivenciada de mudanças tão radicais.

¹ “The creature possesses a cultural range unheard of for other monsters. From embodying unholy and parasitic manifestations of evil to being an object of adolescent desire, the vampire consistently reinvigorates itself through written and filmic means” (Carmona, 2021, p. 9).

² “The overwhelmingly popular vampire succeeds in representing politicized fears of the humans on which it preys.” (Carmona, 2021, p. 9)

A literatura produzida nesse período, portanto, permeava esses dois lados; a resistência em abandonar a Inglaterra que se conhecia e a imposição da nova. Ainda segundo Morais (1999), essas reações, tanto a favor como contra, moldaram comportamentos, atitudes e representações coletivas que caracterizaram esse período da história inglesa. Mas como a figura do vampiro se encaixa nisso? No contexto da literatura vitoriana, o vampiro surge enquanto uma representação política. Sendo assim, ele personificava tudo aquilo que a sociedade mais desprezava ou temia. Suas ações enquanto vampiro – hábitos noturnos, aversão a luz do sol, beber sangue, poder hipnótico contra suas vítimas – confere a essas figuras a posição de sujeitos “marginalizados pela sociedade e inimigo dos homens” (Frota, 2014, p. 2). O vampiro, dessa forma, se torna o outro, um representante abjeto, algo monstruoso e recriminado pela sociedade, bem como também se apresenta enquanto “o dissidente, o estrangeiro, e de maneira mais notável, o homossexual” (Carmona, 2021, p. 9. Tradução das pesquisadoras)³.

O estudo dessa relação do vampirismo enquanto metáfora para a homossexualidade, especialmente nas obras produzidas ao longo do século XIX, não é algo novo. Em seu trabalho intitulado *The Mediation of the Feminine: bisexuality, homoerotic desire, and self-expression in Bram Stoker's Dracula*, a pesquisadora Marjorie Howes (1988) já estudava essa relação na obra de Stoker, tal como Talia Schaffer (1994) em “*A Wilde Desire Took Me*”: *the homoerotic history of Dracula*. É a partir dessa premissa que esse artigo foi desenvolvido.

O presente trabalho tem como objetivo discutir o *queercoding* da personagem Carmilla, inserida no conto homônimo do autor irlandês Joseph Sheridan Le Fanu, e publicado pela primeira vez em 1872. O termo *queercoding* significa, para esse trabalho, a homossexualidade implícita de um personagem, percebida por ações indiretas como maneirismos, aparência, falas e atitudes que divergem do esperado dentro de um contexto heteronormativo, e que é vista, de maneira específica, em personagens considerados antagonistas ou vilões de uma história. Dessa forma, são analisadas aqui cenas, discursos, descrições e situações em que essa homossexualidade da personagem Carmilla se faz presente na obra, de maneira a discutir a antagonização da sexualidade não-hetero em obras literárias e suas reverberações na sociedade atual.

³ “The unseen and unheard subject attracts authors, spawning the creation of vampiric stories in which the vampire stands for the dissenter, the foreigner, and most notably, the homosexual” (Carmona, 2021, p. 9)

Para chegar a tanto, a pesquisa traz um primeiro tópico dedicado ao mito do vampiro, no qual procura-se trazer um breve panorama das origens da figura e a caracterização do vampiro contemporâneo. No segundo tópico, em um primeiro momento é mostrado o conceito e as diferentes aplicações do *queercoding*, e seguidamente, é apresentada a análise em que esse trabalho se propôs a realizar, ou seja, discutir o mito do vampiro e o *queercoding* da personagem Carmilla na obra homônima de Sheridan Le Fanu.

1. O mito do vampiro; origens e variações

[o mito] conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos ‘começos’. Noutros termos, o mito conta como, graças aos feitos dos seres sobrenaturais, uma realidade que passou a existir, quer seja realidade total, o cosmos, quer seja apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narração de uma ‘criação’ (Eliade, 1989, p. 13)

Como se pode entender a partir da epígrafe acima, o mito é a base do desenvolvimento humano em comunidade. O mito seria, como define Santos (1981), uma realidade viva que satisfaz necessidades religiosas, morais e sociais, bem como é a procura humana pela solução de seus conflitos e questionamentos ou explicação de temores. O mito, então, seria a tentativa de explicar um começo, de explicar o porquê de as coisas serem como são e funcionarem de tal maneira. Diante disso, como a figura do vampiro se torna um mito? A representação de criaturas que sugam o sangue de suas vítimas é ainda mais antiga do que a figura dos vampiros estabelecida na literatura do século XIX. Como Costa (2009, p. 2) afirma:

São milenares as lendas de seres que sugam sangue e energia em várias culturas. No ano remoto de 600 a.C. na China, há registros de um demônio chamado *giangeshi* que bebia sangue; também na Babilônia, Assíria, Egito, Grécia e Roma; o *katakhanoso* e o *baital* do sânscrito, o *upity* russo, o *upiry* polonês, o *urykolaker* grego. São entidades ou lendas autóctones, isto é, surgiam em cada lugar sem possibilidade de uma interinfluência das mais diversas regiões, pois até no Peru pré-colombiano há registros delas: o *canchus* ou *pumapmicos*, que bebiam sangue de jovens adormecidos, assim como sacerdotes astecas que bebiam sangue para ter a energia do sol.

Sendo assim, o fato dessas criaturas terem surgido de maneira independente, em vários locais e em diferentes culturas, reforça a caracterização desses sanguessugas enquanto um mito. Esse é um aspecto já estudado, e de maneira mais notável, pesquisado pelo famoso psicanalista Carl Jung. Sobre isso, Monfardini (2005, p. 54) explica que Jung, ao perceber a

semelhança entre imagens, símbolos e figuras em diferentes culturas, “propôs a existência de um imaginário coletivo, onde repousam as imagens arquetípicas, que seriam imagens primordiais de caráter estável, universal e inato. De fato, todas as culturas desenvolveram narrativas míticas, e em todas elas pode-se observar a recorrência de certas imagens”.

Diante dessa recorrência de imagens em diferentes narrativas míticas, e utilizando como exemplo os diferentes tipos de sanguessugas apresentados acima, é mais do que natural que os mitos sofram mudanças ao longo do tempo. E assim foi o caso com os vampiros. O termo vampiro que conhecemos hoje é relativamente novo, bem como a imagem estereotípica dessas criaturas. Humphreys (2018) define os vampiros que antecedem ao romance gótico como vampiros pré-literários, ou vampiros folclóricos, ou seja, aqueles anteriores a imagem idealizada que surgiu com a obra de Polidori e se estabeleceu com Stoker. Como explica Argel & Neto (2008, p. 21), esse vampiro pré-literário era um “ser repugnante, que dificilmente seria convidado para um jantar ou roda social: unhas compridas, barba malfeita, boca e olho esquerdo abertos, rosto vermelho e inchado, envolto em sua mortalha”.

Esse vampiro pré-literário de aparência desgarrada deriva de um local específico, o leste europeu, sendo também local de origem da palavra vampiro, originária do sérvio *dhampir*, que significa mal ou diabólico. Essa imagem do vampiro enquanto uma aparição diabólica foi cristalizada na região, causando pânico coletivo e a crença de que mortos voltavam a vida com o objetivo de sugar o sangue de humanos, para também os matar e transformá-los em vampiros. Como reitera Ferraz (2013, p. 2):

Em países como Romênia, atual Sérvia, Hungria e Bulgária, aconteceram verdadeiros surtos de vampirismo, tendo o governo austríaco interferido com uma comissão de especialistas para investigar os casos de vampirismo e exumação de cadáveres, que após desencovados, eram decapitados e estaqueados.

Dois casos específicos consolidaram a imagem desses ‘vampiros’ mortos vivos; o de Peter Plojojowitz e o de Arnold Paole. Ambos os homens eram originários da região atualmente conhecida como Sérvia. E ambos foram acusados de serem vampiros após suas mortes. Os casos foram acompanhados pelo governo austríaco, e relatórios escritos pelo governador do distrito de Gradisk, da atual Sérvia, descrevem em detalhes o desenrolar das histórias. O

pesquisador Paul Barber (1988) traz em seu livro *Vampires, Burial and Death*⁴, tais relatórios, estes que descrevem, por exemplo, que após as denúncias de que Plogojowitz e Paole seriam os culpados por mortes na vila de Kisilova, as autoridades austríacas exumaram o corpo de Plogojowitz, o encontrando em ‘perfeito estado de preservação’, o que, segundo o relatório, confirmaria as suspeitas de que Peter Plogojowitz seria um vampiro, ou seja, a aparição diabólica que matou nove pessoas na vila.

Ainda segundo Barber (1988), esses relatórios, oficializados por membros do governo Austríaco, foram os responsáveis pela disseminação da lenda vampiresca da Sérvia a outras regiões da Europa, sendo igualmente contribuintes na histeria que se seguiu. Barber explica que o início dessa febre dos vampiros, portanto, “[...] foi um "evento midiático", no qual europeus instruídos tomaram conhecimento de práticas que não eram recentes, mas, pela primeira vez, foram reproduzidas de forma eficaz por representantes da imprensa” (Barber, 1988, p. 5. Tradução das pesquisadoras)⁵.

Dessa forma, pensando novamente no conceito de mito apresentado por Eliade (1989) anteriormente, essa figura do vampiro pré-literário surge enquanto explicação de um fragmento da realidade, e no caso específico aqui apresentado, enquanto o porquê da morte misteriosa desses habitantes da vila Sérvia de Kisilova, bem como surge enquanto explicação para o estado em que o corpo de Plogojowitz foi encontrado; bem preservado, sem as características esperadas de um cadáver, com sangue fresco em sua boca.

Ainda que tenha se originado no leste europeu, essa relação entre a figura do vampiro e a morte é estreita em toda representação do vampiro. Como explica Lecouteux (200) em seu livro *História dos Vampiros: anatomia de um mito*, a figura do vampiro surge enquanto representação da ruptura da ordem, personificando uma fissura na relação dos mortos com os vivos. E, sendo assim, esse aspecto os tornariam invariantes culturais em uma sociedade cuja a maior certeza é a morte. Com também explica Frota (2014, p. 5).

o morto que retorna da sepultura se torna subversivo pelo seu caráter desafiador de retornar à vida para cometer atos proibidos. O mito do vampiro

⁴ Por se tratar de um relatório extenso, decidimos resumir as informações, ao invés de trazê-lo na íntegra. Os relatórios completos podem ser encontrados no livro *Vampires, Burial and Death*, de Paul Barber, publicado em 1988 pela Vail-Ballou Press. O livro, em língua inglesa, se encontra disponível *online* para consulta.

⁵ “The vampire craze, in other words, was an early "media event," in which educated Europeans became aware of practices that were by no means of recent origin, but had simply been provided, for the first time, with effective public-relations representatives” (Barber, 1988, p. 5)

e da sua longevidade é uma inversão do cristianismo no sentido da continuidade da vida após a morte. A diferença está que, enquanto no cristianismo é a alma que sobrevive, com o vampiro, é o corpo que prolonga a vida. Isso se torna uma afronta à lei da natureza de vida e morte. Há uma quebra de ciclo que perturba a ordem das coisas, por isso a subversão.

Essas definições de Lecouteux (2005) e Frota (2014), portanto, em companhia das características trazidas por Argel & Neto (2008) acima e com o exemplo dos casos de Plogojowitz e Paole acabam por explicar os sentimentos da população europeia do século dezoito a essa primeira imagem dos vampiros; ou seja, o vampiro enquanto representação de um medo, enquanto personificação da morte, o que também reforça o conceito de Carmona (2021), quando a pesquisadora afirma que vampiros são representações políticas.

Isso nos traz, então, ao vampiro contemporâneo, criado a partir da literatura gótica do século XIX. Como dito anteriormente, a figura desse vampiro surge com a obra *The Vampyre* de John Polidori, mas apenas se estabelece enquanto um arquétipo com a obra *Drácula* de Bram Stoker. Com a obra de Polidori, somos apresentados ao Lord Ruthven, um “conde cidadão, rico, aristocrata, viajante e sedutor” (Ferraz, 2013, p. 112). A história de Lord Ruthven, bem com suas características, ações e personalidade, estabeleceram um precedente no que diz respeito ao que era esperado da figura de um vampiro. Como Humphreys (2018, p. 322) explica, Lord Ruthven “é um vampiro tão letal quanto socialmente articulado e sensual, levando todos os que cruzam seu caminho à falência, à devassidão, ou ainda, à loucura e, posteriormente, à morte”. Essa sensualidade do vampiro literário é geralmente ligada ao poder de hipnotizar suas vítimas, como diz Lívia Maria Pinho Paschoal (2018, p. 23. Tradução das pesquisadoras)⁶:

Vampiros são frequentemente descritos como possuidores de poderes hipnóticos. Essa hipnose serve de dois propósitos: um, fazer a vítima mais suscetível aos seus ataques e a alimentação. Segundo o vampiro pode se aproveitar da vítima nesse estado de transe e fazer com que a vítima aja de acordo com seus desejos.

Com a obra *Drácula*, Bram Stoker condensa esse arquétipo que surge com a obra de Polidori, porém também o expande. Como reforça Silva (2013, p. 2), a obra de Stoker “fixou no imaginário coletivo as ideias de que os vampiros são intolerantes à luz, dormem em caixões, não possuem reflexos, são pálidos e podem morrer com uma estaca de madeira no coração”.

⁶ Vampires are also frequently described as having the power of hypnosis. The hypnosis serves basically to two main purposes. First, it makes a victim more susceptible to a vampire attack and feeding. Second, the vampire can take advantage of the victim ‘s state of trance and make them do as the creature please (Paschoal, 2018, p. 23)

Como dito anteriormente, sendo um mito que permeia a sociedade humana há séculos, o vampiro também está fadado a mudar, se afastando da figura primogênita. De uma criatura morta-viva que suga o sangue de outros, a Lordes e Condes atraentes e sedutores, o vampiro contemporâneo passa por outra transformação, se tornando ainda mais semelhante aos humanos que caça. Mais sobre essa questão será tratada adiante.

2. O Mito do Vampiro e Queercoding na Personagem Carmilla de Sheridan Le Fanu

Tendo explicado no tópico anterior as origens do mito do vampiro e as caracterizações clássicas e modernas do mesmo em produções literárias, nesse segundo momento, trazemos inicialmente o conceito de *queercoding*. Seguidamente, discuto o *queercoding* da personagem Carmilla na obra de Le Fanu, assim como apontamos a maneira como as características do mito do vampiro foram inseridas na figura da personagem e como estas contribuem para a homossexualidade implícita de Carmilla na história. Finalmente, discutimos a maneira como a imagem do vampiro foi por muito tempo utilizada de forma a denunciar a homossexualidade, porém esse quadro tem sido revertido, com a figura do vampiro sendo reivindicada pela comunidade LGBTQIAP+, se tornando, diante disso, uma fonte de representação das sexualidades não-hetero em diferentes gêneros e produções artísticas.

2.1 Queercoding e personagens queercoded na literatura e na mídia

Como já definido anteriormente, o *queercoding* se trata da implícita linguagem usada por autores para indicar que um personagem é homossexual, seja por maneirismos, ações, comportamentos ou vestimentas. A pesquisadora Koeun Kim (2017) em seu trabalho *Queer Coded Villains (and why you should care)* explica que vilões são frequentemente caracterizados dessa maneira de forma a relacionar a sua sexualidade “desviantes” com o fato de que são vilões, assim como heróis são caracterizados dentro da heteronormatividade de forma a reforçar a crença da homossexualidade enquanto traço pervasivo a sociedade. Como a pesquisadora explica:

algo que é difícil de não reparar é um personagem *queercoded* – personagens que não são explicitamente homossexuais, mas performam comportamentos

estereotípicos e traços que consistem com aqueles da comunidade *queer*. É igualmente difícil não perceber que esses personagens que são *queercoded* são majoritariamente vilões (Kim, 2017, p. 156)

Outros trabalhos já foram feitos acerca do *queercoding* de personagens considerados vilões em um contexto contemporâneo, como por exemplo, o trabalho *Unmasking the quillain: queerness and villainy in animated Disney films*, de Dion Sheridan McLeod (2016), em que o autor pesquisa o *queercoding* em alguns vilões de filmes da Disney, como Úrsula (A Pequena Sereia), Capitão Gancho (Peter Pan), Rainha Má (Bela Adormecida), Jafar (Aladdin) e Gastão (A Bela e a Fera), bem como a pesquisa de Dea Maržić (2019), intitulada *The Linguistic Anatomy of a Villain: a discourse of villainy*, no qual a autora discute outras maneiras de vilanizar sujeitos ‘desviantes’ da norma heteronormativa, cisgênera, branca e eurocêntrica em obras audiovisuais.

Sendo assim, é importante distinguir aqui a diferença entre os estudos acerca do *queercoding* nessas obras atuais, daqueles que ocorrem em obras de períodos passados. No contexto desse trabalho, ou seja, literatura vitoriana, temos uma obra de período passado. Portanto, para entender o *queercoding* ocorrido na personagem dessa obra, é crucial que se entenda, primeiramente, de qual maneira a Inglaterra vitoriana, no século XIX, compreendia a homossexualidade

Michel Foucault em seu livro *História da Sexualidade* (1988) explica que a sociedade vitoriana tinha uma visão altamente puritana acerca do sexo e da sexualidade. O sexo deveria se manter confinado ao lar, e “o casal, legítimo e procriador, dita a lei” (p 9). Sendo assim, sexo era algo que deveria existir apenas entre homens e mulheres, heterossexuais e legalmente casados. Esse casal heterossexual se impõe enquanto modelo e “faz reinar a moda, detém a verdade, reservando-se o princípio do segredo” (p. 10). Qualquer outra coisa fora desse modelo de heteronormatividade descrito por Foucault era considerado repulsivo, e a homossexualidade certamente era entendida como tal (Reinikainen, 2021).

A homossexualidade na era vitoriana era tida como um ‘segredo em aberto’, algo sabido, mas não discutido publicamente. Nessa época, a crença era que pessoas homossexuais poderiam ser reconhecidas por outras coisas, para além de com quem elas possuíam relações sexuais, pois essa homossexualidade era inata a pessoa, e, portanto, poderia ser notada em seus comportamentos, vestimentas, falas, ações e ambiente frequentados. Como reitera Senelick (1993, p. 202), a homossexualidade na era vitoriana era “[...] entendida como resultado da

natureza fundamental. Eles [os homossexuais] e sua ‘abnormalidade’, portanto, poderiam ser reconhecidos por um número diverso de traços comportamentais e manifestações externas, mesmo que não estivessem envolvidos em atividades entendidas como históricas ou homossexuais”.

Esse entendimento da homossexualidade enquanto um defeito inato a pessoa ocasionou no imaginário social vitoriano uma série de estereótipos, estes que era utilizados para reconhecer, representar e/ou acusar alguém da prática homossexual. Essa crença, então, também pode ser vista na literatura produzida na época, que como explicado anteriormente, ficou famosa por discutir e denunciar aspectos da sociedade inglesa que os autores viam como decadentes. Mas, novamente, como a figura do vampiro se encaixa nessas discussões? Como apontado por Carmona (2021) anteriormente, a figura do vampiro nascido na literatura gótica é entendida enquanto a representação dos medos políticos daquela sociedade, e de maneira muito frequente, o vampiro personifica a repulsa da sociedade vitoriana pela homossexualidade e outras sexualidades que eram consideradas desviantes e pervasivas. Isso nos traz, então, ao próximo tópico, onde se apresenta uma análise de como o *queercoding* se apresenta na personagem Carmilla, do conto gótico de Sheridan Le Fanu.

2.2 O mito do vampiro e *queercoding* na personagem Carmilla

Carmilla, A Vampira de Karnstein, foi publicado pela primeira vez em 1872, sendo parte de uma coletânea de contos escrita pelo autor irlandês Joseph Sheridan Le Fanu, intitulada *In a Glass Darkly* (1872). A obra é narrada em primeira pessoa por Laura, que revive suas memórias dez anos depois do ocorrido, e assim descreve como conheceu a personagem Carmilla e quais foram as consequências da aparição da mulher em sua vida.

Apesar de ser mais velha do que o Drácula de Bram Stoker em mais de duas décadas, a história de Carmilla ainda permanece em uma posição secundária quando pensamos em literatura gótica sobre vampiros. Drácula Tepes da Transilvânia detém o imaginário social enquanto a representação maior dos vampiros, e esse fato se comprova pelo grande volume de produções artísticas - de releituras da obra original de Stoker às adaptações em teatro, cinema e outras formas midiáticas, que existem sobre o Conde e sua história.

Como explicado anteriormente, a figura do vampiro literário nasce com a obra de Polidori, mas apenas se estabelece enquanto um arquétipo com a obra de Stoker. É interessante notar, entretanto, que Carmilla, publicada 25 anos antes de Drácula, já explorava essa imagem do vampiro cidadão, aristocrata, viajado e sedutor descrita por Ferraz (2013) no capítulo anterior. Na história de Sheridan Le Fanu, Carmilla e Laura se encontram pela primeira vez quando a carruagem que levava Carmilla e a sua mãe se envolvem em um acidente na propriedade do pai de Laura. Carmilla é acolhida pela família, que permite que a jovem fique na propriedade até que se ‘recupere do acidente’. Não era sabido por Laura, nem por seu pai, mas Carmilla era, na verdade, uma vampira de 150 anos de idade, que em vida fora Mircalla Karnstein, uma condessa húngara.

Carmilla é descrita como uma linda mulher, tanto por Laura, quanto por outras personagens a sua volta. Trago aqui um trecho do diálogo entre Laura e suas duas governantes, que descreviam suas primeiras impressões de Carmilla.

“– O que acham da nossa hóspede? – perguntei, assim que Madame entrou.

– Falem-me dela. – Gosto muito dela – respondeu Madame.

– Ela é, creio, a criatura mais linda que já vi; mais ou menos da sua idade, e muito gentil e agradável.

– Ela é absolutamente linda – acrescentou Mademoiselle, que havia espiado por um momento no quarto da estranha.

– E que voz doce! – acrescentou Madame Perrodon.” (Le Fanu, 2014, p. 16)

Ao encontrar, pessoalmente, com Carmilla, Laura confirma as impressões de Madame Perrodon e Mademoiselle La Fontaine. Como a própria descreve no livro:

Era um rosto bonito, até mesmo lindo; e quando o vi pela primeira vez, tinha a mesma expressão melancólica. [...] O que quer que eu tivesse achado estranho nele se fora, e agora suas bochechas com covinhas pareciam deliciosamente lindas e inteligentes. [...] Sua aparência não perdia nada à luz do dia; ela era certamente a mais linda criatura que eu já havia visto. (Le Fanu, 2014, p. 16 – 21)

Laura se descreve como uma pessoa solitária, mesmo tendo a presença de seu pai, as governantas, e ocasionais amigas que a visitam. Essa solidão sentida pela personagem é importante para entender o relacionamento entre ela e Carmilla, uma vez que ao ter a companhia da vampira, Laura se torna obcecada por Carmilla, sendo facilmente influenciada pela personagem. Como mesma descreve:

A verdade é que eu me sentia inexplicavelmente influenciada pela linda estranha. Eu me sentia, como ela disse, atraída por ela, mas sentia também um pouco de repulsa. Neste sentimento ambíguo, entretanto, a sensação de atração prevalecia imensamente. Ela me interessava, e me conquistou; ela era tão linda e tão indescritivelmente atraente (Le Fanu, 2014, p. 20)

Esse aspecto é crucial, pois é se valendo dessa vulnerabilidade de Laura que Carmilla a conquista. Carmilla não poupa palavras ou gestos afetuosos com a jovem, e aos poucos, faz com que Laura se torne totalmente enamorada com ela. Assim como segue no livro:

Ela costumava passar seus bonitos braços em volta de meu pescoço, puxar-me para si e, encostando seu rosto ao meu, murmurar com seus lábios perto de meu ouvido [...] costumava apertar-me estreitamente em seu trêmulo braço, e seus lábios em beijos delicados, excitavam-se suavemente nas maçãs do meu rosto [...] eu costumava ter o desejo de livrar-me, porém minhas energias pareciam faltar-me. O murmúrio de suas palavras soava a meus ouvidos como um acalanto, e aquietava minha resistência, levando-me a um transe, no qual eu só parecia sair quando ela se afastava de mim. (Le Fanu, 2014, p. 22)

Esse aspecto encantador de Carmilla é um dos estereótipos estabelecidos pelo vampiro literário da era vitoriana. Ela, com suas palavras e afetos, atrai, hipnotiza e acorrenta Laura em suas presas. Essa hipnose se relaciona ao mito do vampiro e as características estabelecidas pela obra de Polidori. Como explicado anteriormente, essa hipnose parte, geralmente, da sensualidade do vampiro. E é possível ver esse aspecto na obra de Le Fanu, como a citação acima descreve, na qual Carmilla seduz Laura com seus afetos e demonstrações de amor.

As intenções de Carmilla não são despercebidas por Laura, que ainda que estivesse completamente encantada com ela, começa a ter dúvidas e segundos pensamentos acerca do que aquele relacionamento entre ambas significava. Laura descreve esse paradoxo enquanto uma “estranha excitação conturbada, que era ocasionalmente agradável, mesclada a uma vaga sensação de medo e repulsa” (Le Fanu, 2014, p. 24). Eis aqui um dos primeiros indícios do *queercoding* presente na história.

Carmilla é uma personagem que não se encaixa nos moldes esperados de uma mulher, ela quebra a barreira de gênero e sexualidade da época ao agir de tal forma perante Laura. Com explicado anteriormente, na era vitoriana, o sexo era visto enquanto ferramenta de reprodução, e, portanto, deveria ser praticado somente entre homens e mulheres. Na obra personagem de Carmilla temos uma subversão desse pensamento, uma vez que Carmilla procura o prazer; tanto o carnal, quanto aquele proveniente da alimentação com o sangue de Laura. Nesse arranjo, portanto, Carmilla é a outra, a dissidente, a forasteira, a homossexual. E

é nesse aspecto que se estabelece o *queercoding* da personagem. Carmilla representa um mal a ser combatido, enquanto Laura representa a mulher puritana inglesa, esta que é vulnerável e facilmente influenciável perante a ‘ameaça’ da homossexualidade.

Essa interpretação é possível diante do próprio contexto social e histórico no qual a obra Carmilla estava inserida. A homossexualidade entre homens era proibida e reprimida por lei, enquanto a relação entre mulheres não. Como explica o pesquisador Ari Adut em seu trabalho *A theory of scandal: victorians, homosexuality, and the fall of Oscar Wilde*(2005), a ‘homossexualidade feminina’ nunca foi criminalizada no Reino Unido, mas a razão para essa não criminalização não foi a negação da existência de mulheres sáficas, muito menos pela aceitação das mesmas, mas sim, foi uma tentativa de manter mulheres jovens, que eram consideradas como mais suscetíveis a influências externas, de serem “acidentalmente recrutadas para essa prática sexual” (Adut, 2005, p. 223).

Sendo assim, a relação homoafetiva entre Carmilla e Laura é codificada em um “[...] sistema de duplos vínculos, oprimindo sistematicamente as pessoas, identidades e atos gays ao solapar, por meio de limitações contraditórias ao discurso, as bases de sua própria existência” (Sedwick, 2007, p. 26). Dentro desse contexto, portanto, o mito do vampiro, é utilizado enquanto uma alegoria para a “transmissibilidade” da homossexualidade. Essa leitura é ainda mais possível quando se leva em consideração outros acontecimentos da obra. Laura não é a primeira vítima de Carmilla. Outras jovens mulheres da vila morreram subitamente após receberem a visita de uma bela mulher sob os nomes de Mircalla, Millarca e Carmilla. Os atos da vampira, portanto, são premeditados e planejados. Ela é a vampira que seduz e leva jovens puras ao caminho da ‘devassidão’. Como Carmona (2021, p. 25) explica, Carmilla “representa sua paixão em formas que ameaçaram a castidade de suas vítimas. Atraída pela inocência da feminilidade humana, a vampira sáfica de Sheridan Le Fanu busca engrandecimento por meio de corrupção da pureza e saciando prazeres proibidos” (Carmona, 2021, p. 25).

Esse é mais um outro aspecto da personagem Carmilla que se encaixa no mito do vampiro. Como explicado anteriormente. Carmilla, tal qual Lord Ruthven de John Polidori (1819), leva todas as mulheres que cruzam seu caminho à falência, à devassidão, ou ainda, à loucura e à morte. Exceto Laura, a personagem que personifica a mulher puritana inglesa. Laura, enquanto representante dessa mulher puritana inglesa, não poderia compactuar com esse

“apetite antinatural e monstruoso”, portanto, mesmo que ela tivesse, em certo ponto, quase cedido aos desejos da vampira, essa “homossexualidade pervasiva” não está em sua natureza. Sendo assim, ao final do livro, Carmilla, a vampira que representa a homossexualidade pervasiva que ameaça a vida pura de mulheres inglesas, é caçada e morta. E Laura, a jovem impressionável e inocente, é salva do pecado e da morte.

Considerações finais

Esse artigo propôs a discutir o mito do vampiro e o *queercoding* na personagem Carmilla, do conto de mesmo nome escrito pelo autor irlandês Joseph Sheridan Le Fanu. Para realizar a tanto, foi apresentado o mito do vampiro e quais as origens da figura e suas variações, tratando especialmente do vampiro folclórico – aquele que surgiu no Leste Europeu no século XVII – e do vampiro literário, surgido no Reino Unido do século XIX. Posteriormente, foi apresentado o conceito de *queercoding* e as diferenças entre aquele encontrado em obras atuais para aquele encontrado em obras produzidas em tempos passados. Finalmente, foi discutido como o mito do vampiro construiu a figura de Carmilla e qual a relação desse mito com o *queercoding* da personagem.

Foi possível compreender, diante disso, que a figura do vampiro, dentro do contexto da literatura gótica, era usada para denunciar comportamentos que eram reprimidos e condenados pela sociedade inglesa. E muito frequentemente, o vampirismo gótico foi utilizado como uma analogia a homossexualidade e a pervasividade da mesma para os homens e mulheres ingleses da época. E o caso não é diferente com a personagem Carmilla. Ela representa o que a sociedade vitoriana via como ameaça a pureza e a inocência das mulheres vitorianas. Porém, ao mesmo tempo, Carmilla representa uma ameaça ao patriarcado inglês da época.

Este sendo o caso, é possível ler a obra Carmilla de duas maneiras. Uma que enxerga a vampira de Sheridan Le Fanu enquanto a personificação da homossexualidade como um mal que ameaçava a sociedade inglesa. E de outra maneira, que lê a obra como um protesto a essa pureza e a inocência pregadas por essa sociedade. Alguns pesquisadores já trabalharam com essa visão, a exemplo de Maia et al (2018) em seu trabalho *Carmilla, de Joseph Sheridan Le Fanu: o lesbianismo como campo da memória subterrânea*, na qual a pesquisadora discute

esse aspecto e afirma que Sheridan Le Fanu escreveu *Carmilla* enquanto a representação de uma mulher com desejos e sentimentos sexuais explícitos e em aberto, algo impensável para mulheres na época. A obra de Le Fanu é uma contradição e muitas interpretações podem ser feitas ao mesmo tempo.

Novamente, como todo mito, a figura do vampiro sofre uma metamorfose. O vampiro contemporâneo, aquele nascido nos anos 2000 em diante, não mais tem dentes pontiagudos sempre a vista, vive em castelos, dorme em caixões e se esconde da sociedade. Algumas obras trazem esses novos vampiros, como a exemplo de *True Blood*, a saga já citada *Crepúsculo*, e, se tratando de uma adaptação da obra de Sheridan Le Fanu, a *web-séries* chamada *Carmilla*.

A imagem da personagem *Carmilla*, especialmente, sofre essa mudança. Se na obra de Sheridan Le Fanu ela podia ser entendida enquanto uma vilã, a personificação de um mal, atualmente *Carmilla* foi reinventada e adotada pela comunidade de mulheres sáficas, que veem em sua figura uma representação do amor entre mulheres. Essa visão se torna nítida quando olhamos para a *web-séries* citada anteriormente, *Carmilla*, produzida pela KindaTV e disponível no YouTube de maneira gratuita. A *web-series* realiza uma reinvenção do conto de Le Fanu, trazendo as personagens para um contexto atual; um campus universitário. A série não apenas mostrou um relacionamento aberto e definitivamente sáfico entre *Carmilla* e Laura, mas também trouxe outras representações, como personagens não-binaries e personagens negros, asiáticos e indígenas.

Finalmente, isso demonstra que se na literatura do século XIX os vampiros representam os medos da sociedade, os vampiros criados hoje representam a sociedade em si. Esse aspecto confirma, mais uma vez, o que Carmona (2021) afirmou anteriormente. Os vampiros têm o incrível poder de representar politicamente a sociedade. Sendo assim, o vampiro contemporâneo é humanizado, consegue sentir tanto quanto seres humanos, e suas representações refletem esses novos anseios, questionamentos, reflexões e problemas.

Referências

ADUT, A. A **Theory of Scandal**: Victorians, Homosexuality, and the Fall of Oscar Wilde. *American Journal of Sociology*, no. 1. p. 213-248. 2005.

- ARGEL, M. NETO, H. M. (ORG.). **O Vampiro Antes de Drácula**. São Paulo: Aleph, 2008
- BARBER, P. **Vampires, Burial and Death**. Yale University Press. New Haven. 1988.
- CARMONA, C. J. **Queer Fear: Vampirism and the Transmittable Evil of Homoeroticism**. James T. Laney School of Graduate Studies - Emory University. 2021.
- COSTA, F. M. (Org.). **Contos de vampiros**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2009.
- ELIADE, M. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- FERRAZ, S. **Vampiros: o mito é o nada que é tudo e de todos**. Nova Revista Amazônica. v. 1 n. 1. Jan./Jun. p. 107-133. 2013.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade**. A vontade de saber I. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: EdiçõesGraal, 1988.
- FROST, B. J. **The Monster with a Thousand Faces: guises of the vampire myth and literature**. University of Wisconsin Press. 1989.
- FROTA, A. J. de Souza. **Vampiros e temas tabus: o universo subversivo em “A morte amorosa” e Carmilla**. Revista Ecos. V. 17. N. 2. 2014.
- HUMPHREYS, J. P. C. **O vampiro na literatura: um estudo sobre a constituição da performance da personagem através da permutabilidade do tema**. Revista de Letras JUÇARA, Caxias – Maranhão, v. 02, n. 01, p. 312 – 331, jul. 2018 | 312
- HOWES, M. **The Mediation of the Feminine: bisexuality, homoerotic desire, and self-expression in Bram Stoker's Dracula**. Texas Studies in Literature and Language. vol. 30, no. 1. 1988.
- KIM, K. **Queer-coded villains (and why you should care)**. IN: Dialogues@RU. Rutgers University. 2017.
- LECOUTEUX, C. **História dos Vampiros: anatomia de um mito**. LORENCINI, A (Tradução). São Paulo; Editora UNESP. 2005.
- LE FANU, J. S. **Carmilla, a vampira de Karnstein**. KRASZCZUK, E. (Tradução). Editora KZK. 2014.
- MAIA, M. M. M.; LIMA, R. R.; SOUSA, S. M. N. **Carmilla, de Joseph Sheridan Le Fanu: o lesbianismo como campo da memória subterrânea**. Travessias, Cascavel, v. 12, n. 4, ed. esp., p. 119 – 131, dez. 2018.

MCLEOD, D. S. **Unmasking the quillain: queerness and villainy in animated Disney films.** Doctor of Philosophy thesis, School of the Arts, English and Media, University of Wollongong, 2016.

MONFARDINI, A. **O mito e a literatura.** Terra roxa e outras terras. Revista de Estudos Literários. V. 5. p. 50-61. 2005.

MORAIS, F. D. C. **A evolução da modernidade na filosofia e na literatura: a literatura vitoriana como tradução moralizante no ensino de uma época.** Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas (Dissertação de Mestrado). 1999.

REINIKANEN, E. **“All the Perfection of the Spirit That is Greek”:** Victorian Hellenism and Queer Coding in The Picture of Dorian Gray and Other Works by Oscar Wilde. University of Eastern Finland – Masters in English Language and Culture. 2021.

SANTOS, M. D. dos. **Mito e realidade social.** Revista de Comunicação Social. Fortaleza; vol. 11. p. 101-118. Jan/Jun. 1981.

SEDWICK, K. E. **A epistemologia do armário.** In Cadernos Pagu. v. 28, jan-jun. p. 19-54. 2007.

SENELICK, L. **The Homosexual as a villain and victim in Fin-de-Siecle Drama.** Journal of the History of Sexuality. Vol. 4, No. 2. 1993.

SILVA, A. B. C. da. **Um estudo sobre a figura do vampiro na cultura contemporânea: entrevista com o vampiro, Crepúsculo e True Blood.** Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO. 2013.

SCHAFFER, T. **“A Wilde Desire Took Me”:** the homoerotic history of Dracula. The Johns Hopkins University Press. EHL Journal. Vol. 61, No. 2. 1994.

Recebido em 25 – 11 - 2022

Aprovado em 02 – 06 -2023