



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/214138>

DOI: 0

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2023 by Magma. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

PRESAS E SEDUÇÃO: MONSTRUOSIDADE E DESEJO EM *LA MORTE AMOUREUSE*, DE THÉOPHILE GAUTIER E *CARMILLA*, DE SHERIDAN LE FANU

— ALANIS ZAMBRINI GONÇALVES

RESUMO

Por meio de duas narrativas sobre vampiros, sendo elas *La Morte Amoureuse* (1836), de Théophile Gautier, e *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu, este artigo pretende estudar o modo como a monstrosidade é articulada em meio a essas narrativas, principalmente levando em conta a ideia da monstrosidade moral, bem como a relação entre o monstro e o desejo, ao considerar a sedução inerente que permeia a figura do vampiro, especialmente no que tange ao sentimento de asco e desejo gerado pelo monstro. Assim, este artigo busca mostrar uma breve história do vampiro na cultura literária, em que a criatura passa do *folklore* à figura do vampiro aristocrático e sedutor, na medida em que as duas narrativas apresentadas são precursoras nesse sentido. Do mesmo modo, pretende-se entender a maneira como a monstrosidade é exposta nas duas obras e como ela está relacionada ao sentimento de desejo e de sedução.

Palavras-chave: Vampiros; Monstrosidade; Carmilla; La Morte Amoureuse.

ABSTRACT

Through two narratives about vampires, being them *La Morte Amoureuse* (1836), by Théophile Gautier, and *Carmilla* (1872), by Sheridan Le Fanu, this paper intends to study how monstrosity is articulated in these narratives, mainly considering the idea of moral monstrosity, as well as the relationship between the monster and desire, considering the inherent seduction that permeates the figure of the vampire, especially regarding the feeling of disgust and desire generated by the monster. Thus, this paper seeks to show a brief history of the vampire in literary culture, in which the creature moves from folklore to the figure of the aristocratic and seductive vampire, since the two presented narratives are precursors in this sense. Likewise, it intends to understand the way monstrosity is exposed in both works and how it is related to the feeling of desire and seduction.

Keywords: Vampires; Monstrosity; Carmilla; La Morte Amoureuse.

INTRODUÇÃO

Desde os *vrykolakas* gregos até as criaturas sedutoras mostradas nos livros de Anne Rice e nas diversas obras de entretenimento para televisão, como *True Blood* e *The Vampire Diaries*, a figura do vampiro carrega consigo uma história própria e permanece intrigante até os dias atuais. Por meio da popularização do tema na Europa e a sua entrada na literatura durante o século XIX, a cultura ocidental contou com obras significativas, que trouxeram a visão do vampiro como belo e sensual, em contraste com os vampiros do *folklore* europeu, os quais contavam com uma aparência assombrosa.

A partir dessa mudança de aparência, há concomitantemente uma transformação no modo como a monstruosidade desses seres é expressa. Assim, as criaturas horrendas das lendas do Leste Europeu, com pele avermelhada e sangue saindo de seus orifícios, passam a ser pessoas com uma aparência maravilhosa e sedutora, a qual permite esconder sua verdadeira monstruosidade e natureza predatória. Com isso, pode-se articular a figura do vampiro nas literaturas inglesa e francesa do século XIX com a teoria sobre a monstruosidade proposta por Michel Foucault em seu livro *Os Anormais* (2001), no qual o filósofo discute a substituição da monstruosidade da aparência pela monstruosidade do comportamento ao final do século XVIII.

Deste modo, o vampiro pode ser visto como monstro na medida em que representa o rompimento com a moralidade, a lei e a natureza, já que não está morto, mas também não está vivo, bagunçando os limites próprios do mundo natural. Além disso, o vampiro belo se relaciona ao campo do desejo, o qual vem sendo associado a essa criatura desde sua passagem para uma figura mais humana e nobre. Logo, o vampiro estaria ligado ao desejo sexual e à sedução. Em meio a isso, convém pensar-se na teoria de Jeffrey Jerome Cohen, pois o autor discute a ideia de como o monstro causa asco e desejo ao mesmo tempo (COHEN, 1996, p. 16-17). Isso também é visto na teoria de Julia Kristeva sobre o abjeto, o qual traria desconforto e desprezo e, da mesma forma, atração (KRISTEVA, 1982, p. 02-03).

Desta maneira, esse artigo propõe-se a analisar duas obras literárias relevantes no século XIX, as quais trazem o vampiro como figura tanto monstruosa quanto desejável, sendo elas *La Morte Amoureuse* (1836), de Théophile Gautier, e *Carmilla* (1872), de Joseph Thomas Sheridan Le Fanu. Em ambas, figura-se um relacionamento amoroso e de alto teor sexual, o qual explicita a ideia de desejo em relação à monstruosidade moral, mostrando-se interessante para a análise encontrada neste artigo.

HISTÓRIA DO VAMPIRISMO: DO *FOLKLORE* ATÉ OS ROMANCES DO SÉCULO XIX

A imagem de criaturas mortas-vivas e consumidoras de sangue tem estado presente desde a Grécia Antiga. Estas teriam atributos muito parecidos com o vampiro, como é o caso da Lâmia, das Empusas e dos *vrykolakas*. Apesar de sua presença na Grécia, a crença em seres que consumiam sangue de humanos é comum em várias partes do mundo e em diversos tempos, bem como a figura de mortos-vivos. Como exposto por Montague Summers (1928):

A Assíria conheceu o vampiro há muito tempo, e ele espreitou em meio às florestas primitivas do México antes da chegada de Cortés. Ele é temido pelos chineses, pelos indianos e pelos malaios; enquanto a história árabe nos conta uma e outra vez dos monstros que assombam sepulcros de mau presságio e cruzamentos solitários para atacar e devorar o viajante infeliz. (SUMMERS, 1928, p. 03, tradução minha)

No Leste Europeu, também se formou a crença em criaturas semelhantes a vampiros, cujos nomes modificaram-se conforme a região na qual as lendas se desenvolveram, como Bulgária, Sérvia, Romênia e Eslováquia. Os vampiros originários do *folklore* desses países derivaram de um intenso medo relacionado à morte, como estudado por Paul Barber (1988). Esse temor era gerado pela crença de que os mortos poderiam voltar dos túmulos se alguma tradição fúnebre não fosse cumprida. Como afirma Juliana de Souza Topan (2020):

Portanto, em uma perspectiva psicológica, os mitos vampírescos estão, em variadas culturas, relacionados ao temor dos mortos, especialmente à possibilidade de que, por condições incomuns ou imorais de seu nascimento ou de sua morte, ou por algum descuido dos vivos nos rituais fúnebres, eles pudessem voltar para atormentar e matar seus amigos e entes queridos, ou até mesmo toda a comunidade a que pertenciam. (TOPAN, 2020, p. 38)

É difícil precisar a origem dos vampiros e até que ponto pode-se definir o conceito de “vampiro”, pois há muitas histórias diferentes de *revenants* na Europa, os quais poderiam ser espíritos ou cadáveres. Além disso, muitas criaturas também eram associadas ao estado de morto-vivo, mas sem recorrer ao consumo de sangue humano. Portanto, as culturas se mesclaram e os limites de categorização do vampiro se tornaram cada vez mais nebulosos conforme ele foi se

adaptando a países, culturas e histórias diferentes.

No entanto, pode-se determinar uma figura em comum dentre as culturas do Leste Europeu em relação à imagem do vampiro folclórico. Algo similar entre as crenças é o fato de ser ele um cadáver que voltou à vida para se alimentar de outros seres humanos, portanto, ele aparentava ser um morto não atingido pela putrefação, com uma pele avermelhada e sinais de vivacidade, ao invés de mostrar indícios de decomposição. Em alguns casos, devoraria membros do seu corpo para manter sua existência sobrenatural, bem como teria seu túmulo coberto de sangue e pedaços de corpos de vítimas, no qual se banharia. Alguns também poderiam sangrar por suas bocas, orelhas e olhos, por exemplo.

A partir do começo do século XVIII, a figura do vampiro espalhou-se do Leste para outras partes da Europa, como Alemanha, Inglaterra e França, sobretudo por meio do contato primário dos cidadãos desses países com práticas realizadas nos lugares nos quais se acreditava em vampiros, como explicitado no estudo feito por Barber (1988):

Os europeus do início do século XVIII mostraram um grande interesse no assunto do vampiro. [...] Em retrospectiva, parece claro que uma razão para toda essa excitação foi a Paz de Passarowitz (1718), pela qual partes da Sérvia e da Valáquia foram entregues à Áustria. A partir daí, as forças ocupantes, que lá permaneceram até 1739, começaram a notar e a apresentar relatórios sobre uma prática local peculiar: a de exumar corpos e "matá-los". Os forasteiros alfabetizados começaram a assistir a tais exumações. A loucura dos vampiros, em outras palavras, foi um "evento de mídia" precoce, no qual os europeus educados tomaram consciência de práticas que não eram de origem recente, mas que simplesmente haviam sido fornecidas, pela primeira vez, com representantes efetivos de relações públicas. (BARBER, 1988, p. 05, tradução minha)

Desta maneira, os vampiros serviram de inspiração para diversos estudos folclóricos, pois traziam questionamentos sobre a morte, a vida e a existência do sobrenatural. Em meio a esse interesse, o vampiro passou a figurar na literatura de ficção, especificamente na poesia alemã. É difícil precisar qual foi a primeira obra ficcional a tratar sobre essas criaturas, mas especialistas, como Nick Groom (2018), afirmam que seria o poema *Der Vampir*, de August Ossenfelder, escrito em 1748. Nesse poema, o autor fortalece a característica do vampiro como predador sexual, além de consumidor de sangue. Logo, o texto traz consigo a ideia do vampiro como ser

extremamente belo, sexual e sedutor (como um íncubo), corrompendo uma donzela. Além disso, outros poemas que abordam o tema são *Lenore*, escrito por Gottfried August Bürger em 1773, e *Die Braut von Korinth*, escrito por Goethe em 1797.

Também se destacam as produções da Inglaterra, como os poemas *Christabel*, de Coleridge (1797/1800), *The Dead Men of Pest*, de John Herman Merivale (1807), e *The Giaour*, de Lord Byron (1813). Byron também escreveu uma obra em prosa sobre o tema, a qual ficou inacabada e nomeada *Fragment*. Sua história serviu de inspiração para o livro *The Vampyre* (1819), de John William Polidori, o qual inaugurou o vampiro na prosa ficcional. Outras prosas relacionadas ao tema são a novela francesa *La Morte Amoureuse* (1836), o folheto [*penny blood*] *Varney, the vampire; or, the Feast of Blood* (1845-47), e *Carmilla* (1872). A ficção vampírica no século XIX culminou na publicação de *Dracula* (1897), cuja história ficou conhecida mundialmente. Após isso, essas criaturas tornaram-se um elemento comum em obras de terror, figurando em diversas mídias até os dias atuais.

MONSTRUOSIDADE E DESEJO

A palavra monstro se origina do latim *monstrum*, que por sua vez advém da palavra *mostrare*, com o significado de mostrar ou advertir. Logo, o monstro seria aquele que adverte sobre o que está fora das leis da natureza ou da lei social, ao marcar, em sua aparência ou comportamento aberrantes, a violação de tais regras. A partir disso, o monstro é aquele que patrulha as fronteiras entre o natural e o antinatural, marcando sua diferença entre a cultura e o meio do qual faz parte, como discutido por Cohen (1996):

O monstro nasce apenas nesse cruzamento metafórico, como encarnação de um certo momento cultural - de um tempo, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora, literalmente, medo, desejo, ansiedade e fantasia (atarática ou incendiária), dando-lhes vida e uma independência assombrosa. O corpo monstruoso é pura cultura. Uma construção e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é etimologicamente "aquilo que revela", "aquilo que adverte", um glifo que procura um hierofante. Como uma letra na página, o monstro significa algo além de si mesmo: é sempre um deslocamento, habita sempre a lacuna entre o tempo de convulsão que a criou e o momento em que ele é recebido, para nascer de novo (COHEN, 1996, p. 04, tradução minha).

Desse modo, o monstro é fruto da cultura, por vir de uma delimitação sobre o que é natural e moral em uma sociedade, a partir do rompimento com tais tópicos. Na história ocidental, o monstro era tido como o ser que tinha o corpo aberrante, desde os seres antropozoomórficos gregos, como o Minotauro, até os gigantes da Idade Média. Dessa forma, o corpo do monstro caracterizaria sua condição monstruosa, mostrando a transgressão da natureza pela própria aparência. Contudo, como teorizado por Foucault, em seu livro *Os Anormais* (2001), a partir do final do século XVIII, a visão do monstro como um ser fisicamente aberrante deu lugar a uma monstruosidade encontrada pelo comportamento imoral ou transgressor do indivíduo, substituindo a ordem natural pela ordem moral:

Contra o fundo que não passa de uma imperfeição, um desvio (poderíamos dizer, antecipando, uma anomalia somática), aparece a atribuição de uma monstruosidade que não é mais jurídico-natural, que é jurídico-moral; uma monstruosidade que é a monstruosidade da conduta, e não mais a monstruosidade da natureza [...] Vemos que se esboça uma mudança, que é de certo modo a autonomização de uma monstruosidade moral, de uma monstruosidade de comportamento que transpõe a velha categoria do monstro, do domínio da alteração somática e natural para o domínio da criminalidade pura e simples. A partir desse momento, vemos emergir uma espécie de domínio específico, que será o da criminalidade monstruosa ou da monstruosidade que tem seu ponto de efeito não na natureza e na desordem das espécies, mas no próprio comportamento. (FOUCAULT, 2001, p. 91-93)

Assim, a esfera moral passa a ser de maior importância quando a monstruosidade é encarada pelo viés do comportamento e o monstro torna-se o ser que transgredir a moralidade de sua cultura, pois “é o que combina o impossível com o proibido” (FOUCAULT, 2001, p. 70). Similarmente, a monstruosidade possui uma relação muito próxima com a ideia de desejo. O monstro, ao encarnar a transgressão da moralidade e das leis, faz com que as pessoas normais tenham aversão a ele, mas, ao mesmo tempo, invejem sua liberdade de transitar entre as categorizações e de poder ultrapassar as noções morais em sua sociedade. Logo, o monstro é desprezado na mesma medida em que é desejado, gerando um sentimento paradoxal. Como exposto por Cohen (1996):

O monstro está continuamente ligado a práticas proibidas, a fim de normalizar e fazer cumprir. O monstro também atrai. As mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar potentes fantasias escapistas; a ligação de monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atrativo como uma saída temporária da restrição. Esta repulsão simultânea à atração está no centro das contas da composição do monstro, muito por sua popularidade cultural contínua, pelo fato de que o monstro raramente pode ser contido em uma dialética simples e binária (tese, antítese... sem síntese). Nós desconfiamos e odiamos o monstro ao mesmo tempo em que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero. (COHEN, 1996, p. 16-17, tradução minha)

Como o monstro é associado à violação das proibições, ou seja, como ele dá vazão aos desejos inconscientes de transgressão dos códigos morais, ele personifica o apetite das pessoas em fazerem o mesmo. O monstro moral não teme punições, não sente remorso, nem tem escrúpulos sob qualquer ponto de vista, e isso é invejável:

Os monstros são repelentes por violar categorias vigentes. Mas, pela mesmíssima razão, também chamam nossa atenção. São atraentes, no sentido de provocar interesse, e são a causa, para muitos, de uma atenção irresistível, mais uma vez, justamente por violar categorias em vigor (CARROL, 1999, p. 41).

Entretanto, do mesmo modo que o monstro atrai, ele causa nojo pelo mesmo motivo. Quando um indivíduo não monstruoso tem sua moralidade questionada, ele experiencia um sentimento de desgosto e desprezo, pois estaria diante da transgressão de tudo o que se rotula como aceitável. Com isso, o monstro transita pela categoria do abjeto teorizada por Júlia Kristeva (KRISTEVA, 1982), na medida em que ele proporciona o sentimento de nojo frente à significação que o abjeto representa, no limite entre repulsão e atração.

Em relação aos vampiros, a articulação entre abjeção e desejo fica clara. O vampiro é um ser que traz consigo uma sedução inerente, não só por seu corpo desejável e belo, mas também por sua transgressão contra a moralidade repressora, principalmente no que tange às expressões de sexualidade. Assim, ele atrai por não se deter em amarras sociais e morais, tendo liberdade de agir ao seu bel-prazer. O vampiro é a criatura que representa a volúpia do proibido, a primazia da liberação sobre a repressão. Não obstante, é um ser abjeto ao representar a violação do princípio de vida e de morte, contendo em si a classificação do cadáver:

O cadáver, visto sem Deus e fora da ciência, é o mais absoluto da abjeção. É a morte a infectar a vida. Abjeto. É algo rejeitado do qual não se separa, do qual não se protege como de um objeto. Inquietação imaginária e ameaça real, atrai-nos e termina por engolfar-nos (KRISTEVA, 1982, p. 04, tradução minha).

Logo, o vampiro engloba a classificação do cadáver ao propor reflexões sobre a mortalidade humana, porém é um morto-vivo, estando aquém do limite que separa essas condições. Além disso, essa existência antinatural é mantida por outro meio transgressor, o consumo de sangue humano, o qual ultrapassa a intimidade, pois era tido como marca da condição humana e da individualidade da linhagem. Ademais, a sua existência questiona o que é humano, o que é a morte, o corpo e a alma, e como se dá a putrefação:

O estranho do vampirismo, então, é que ele encapsula o perverso desejo humano de apodrecer na sepultura. Os vampiros não se decompõem, portanto, a putrefação post-mortem é uma garantia de que se é (ou os restos mortais de uma pessoa foram) [...] Neste contexto, os vampiros são "coisas" que, ao nos colocarem literalmente frente a frente com a morte, agem como um lembrete arrepiante de que a vida humana aspira à morte e à podridão ao invés de à permanência imutável (GROOM, 2018, p. 1993-2000, tradução minha).

Não é à toa que os vampiros das obras literárias em prosa da Inglaterra e da França no século XIX vão ser vistos como seres extremamente perigosos. Eles não só apresentam uma ameaça à vida das pessoas, mas também à sua moralidade e à sua visão de mundo, de sociedade, de sexualidade e de liberdade. Ao fazê-lo, os vampiros trazem consigo o questionamento da ordem social que dita o que é aceitável e próprio, bem como a demonstração da violação de tal ordem.

MONSTRUOSIDADE E DESEJO EM *LA MORTE AMOUREUSE* E *CARMILLA*

La Morte Amoureuse é uma novela publicada em 1836 pelo francês Théophile Gautier. Nela, o protagonista Romuald, no dia em que iria ser oficializado como padre, vê Clarimonde e sente-se atraído por ela. Ele decide trabalhar na aldeia em que ela reside e morre pouco

depois. Ele é encarregado de seus rituais fúnebres. No entanto, a moça retorna como uma morta-viva, e os dois se tornam amantes. Romuald frequentemente se pergunta se as coisas são reais ou se está apenas sonhando. Uma noite, ele a observa bebendo seu sangue, e seu colega Sérapión o influencia a ir até o túmulo da vampira para exumar seu corpo. Lá, ele a encontra com aspecto fresco e sangue nos lábios. Sérapión lança água benta sobre o túmulo da mulher, fazendo com que seu corpo se desfaça em pó.

Logo no começo da novela, a aparência de Clarimonde possui um efeito de tentação e atração em Romuald, como se nota em sua descrição da moça: “Os maiores pintores, quando, perseguindo a beleza ideal no céu, trouxeram de volta à terra o retrato divino da Madonna, nem sequer se aproximam desta fabulosa realidade.” (GAUTIER, 2011, p. 46, tradução minha). A beleza da vampira é essencial para que Romuald sinta desejo por ela, entretanto, ele desconfia desse atributo, pois ele parece ser sobrenatural. Vê-se também que, na comparação, a beleza carnal/transgressora de Clarimonde é maior do que a da Virgem Maria, figura sagrada para o cristianismo.

Ele também consegue observar pela beleza de Clarimonde uma nesga de sua monstruosidade, a qual expressa ao compará-la a um anjo (figura divina) e a um demônio (já que o tenta e seduz): “Eu não sei se a chama que os iluminou veio do céu ou do inferno, mas certamente veio de um ou de outro. Esta mulher era um anjo ou um demônio, e talvez ambos; ela certamente não veio do lado de Eva, a mãe comum” (GAUTIER, 2011, p. 54, tradução minha). Com isso, Romuald constata como ela não é um ser comum, o que o seduz ainda mais, por ver o traço de sua monstruosidade velada.

Além disso, Clarimonde seduz Romuald em meio a uma cerimônia sagrada, ou seja, o rito de ordenação, do qual o rapaz faz parte, por estar prestes a entregar sua alma para Deus ao abraçar o sacerdócio. Ainda assim, o olhar de Clarimonde parece lhe tentar a escolher uma vida mundana ao invés de uma sagrada junto a Deus:

Se você quiser ser meu, eu o farei mais feliz do que o próprio Deus em seu paraíso; os anjos o invejarão. Tire este sudário funerário no qual você se envolverá; eu sou a beleza, sou a juventude, sou a vida; venha a mim, nós seremos o amor. O que Jeová poderia lhe oferecer em compensação? Nossa existência fluirá como um sonho e será nada mais que um beijo eterno (GAUTIER, 2011, p. 84-87, tradução minha).

Vê-se o poder da sedução de Clarimonde, que, assim como o Diabo, faz Romuald se sentir tentado a abandonar Deus e viver com ela uma vida imoral, que prevê uma relação carnal, sem considerar o matrimônio. Isso caracterizaria a relação entre os dois como algo que vai contra os padrões morais e religiosos da época, como apresentado por Érica Milaneze (2005):

Como o amor carnal entre homem e mulher é proibido para aqueles que abraçam a vocação eclesiástica, a luta do bem contra o mal toma a forma da luta do cura Romuald para vencer as tentações do diabo – que podem conduzi-lo à perdição da alma –, representadas pela mulher sedutora e pelos sentimentos contrários à moral cristã, que podem inspirar (MILANEZE, 2005, p. 79).

Romuald fica a um triz de renunciar a Deus, mas conclui o rito. Contudo, mesmo após a cerimônia, ele tem dúvidas em relação ao celibato e às condições necessárias para ser um padre, não se esquecendo nunca da visão de Clarimonde e o que ela lhe havia causado. Romuald tem consciência do pecado que advém de seu contato com a mulher e da tentação exercida pelo Diabo por meio da vampira:

Então me lembrei do que o Padre Sérapion me havia dito sobre os truques do diabo; a estranheza da aventura, a beleza sobrenatural de Clarimonde, o brilho fosfórico de seus olhos, a impressão ardente de sua mão, a confusão em que ela havia me jogado, a súbita mudança que havia ocorrido em mim, minha piedade dissipando-se em um instante, tudo isso provou claramente a presença do diabo, e aquela mão de cetim era talvez apenas a luva com a qual ele havia coberto suas garras. Estas ideias me causaram um grande susto, peguei o missal, que dos joelhos havia rolado para o chão, e comecei a rezar novamente (GAUTIER, 2011, p. 160-168, tradução minha).

Romuald acaba envolvido no jogo de sedução da moça. Após Clarimonde morrer e ele ter-lhe ungido (chegando inclusive a beijar seu cadáver), ele confessa suas fantasias em relação a como ela, na verdade, estaria fingindo sua morte para que pudesse lhe declarar seu amor. Isso logo prova-se ser realidade, já que, depois de um tempo, a moça revela-se para Romuald, mostrando como havia retornado do túmulo, pois seu amor por ele era mais forte do que a morte. Sérapion tenta mostrar a Romuald a imoralidade de Clarimonde ao dizer como ela havia morrido ao fazer uma festa orgiástica, evidenciando sua monstruosidade moral:

A grande cortesã Clarimonde morreu recentemente, após uma orgia que durou oito dias e oito noites. Foi algo infernalmente esplêndido. As abominações das festas de Baltazar e Cleópatra foram repetidas ali. Em que século vivemos, pelo amor de Deus! Os convidados eram servidos por escravos morenos, falando uma língua desconhecida, e que me parecem verdadeiros demônios; a farda do menor deles poderia ter servido de vestido de gala para um imperador. Sempre houve histórias estranhas sobre esta Clarimonde, e todos os seus amantes acabaram de uma forma miserável ou violenta. Foi dito que ela era uma *ghoul*, uma vampira; mas eu acredito que ela era o próprio Belzebu em pessoa. (GAUTIER, 2011, p. 315-319, tradução minha).

Desta maneira, novamente tem-se a comparação de Clarimonde com um ser maligno, nesse caso, com um *ghoul* (uma espécie de monstro morto-vivo) e um vampiro, bem como com Belzebu. Este último pode ser considerado um sinônimo para o Diabo, mas também é um dos príncipes do inferno, que interessadamente é o demônio ligado à gula (OLIVEIRA, 2021, p. 64). Este significado pode ser relacionado à sede de sangue que Clarimonde demonstra, ou seja, uma volúpia pelo consumo desse líquido vital. Em meio a isso, Romuald reconhece a sedução sobrenatural feita pela moça, mas sua tentação é tamanha que ele se entrega, mesmo sabendo da imoralidade desse relacionamento: “[...] Apesar de tudo o que vi sobre ela, ainda achava difícil acreditar que ela era um demônio; pelo menos não se parecia com um, e Satanás nunca escondeu melhor suas garras e seus chifres.” (GAUTIER, 2011, p. 356, tradução minha). Assim, Clarimonde esconde sua monstruosidade em sua aparência bela, enquanto a sexualidade de Romuald aflora, pois a moça incentiva a libertação de seus instintos sexuais, em contraste com sua castidade de padre.

Após um tempo, Romuald e Clarimonde se tornam amantes e viajam para diversos lugares. Em meio a isso, o moço sente-se como se fosse duas pessoas, já que se intercalavam em sua cabeça a figura do homem casto e temente a Deus, e o cavalheiro que amava o carnal e o vício, o qual participava das imoralidades da vampira por meio de sua relação carnal. Com isso, Romuald lutava contra o seu lado apolíneo e o seu lado dionisíaco, pois sua identidade ficava dividida entre a virtude representada por Deus e o vício representado por Satã:

A partir daquela noite, minha natureza estava de alguma forma dividida, e havia dois homens em mim, um dos quais não conhecia o outro. Às vezes eu pensava ser um padre que sonhava todas as noites que era um cavalheiro, às vezes um cavalheiro que sonhava que era um padre. Eu não podia mais distinguir o sonho do dia

anterior e não sabia onde começava a realidade e onde terminava a ilusão (GAUTIER, 2011, p. 411-414, tradução minha).

Em uma noite, Romuald vê explicitamente o comportamento monstruoso de Clarimonde quando ele corta um dedo e ela mostra uma fúria selvagem para consumir seu sangue, evidenciando seu vampirismo. A cena é descrita sensualmente, ressaltando a conotação sexual e sedutora do vampiro se alimentando do sangue de sua vítima:

Ela saltou da cama com uma agilidade animal, a agilidade de um macaco ou gato, e correu para minha ferida, que começou a sugar com um ar de volúpia indescritível. Ela engolia o sangue em pequenos goles, lenta e preciosamente, como um gourmet saboreando um xerez ou vinho Syracuse; ela piscava os olhos até a metade e a pupila de seus olhos verdes havia se tornado oblonga em vez de redonda. Por vezes ela parava para beijar minha mão, e depois pressionava os lábios para a ferida novamente para tirar mais algumas gotas de vermelho. Quando ela viu que o sangue não vinha mais, ela se levantou, seus olhos úmidos e brilhantes, mais rosados que um amanhecer de maio, seu rosto cheio, sua mão quente e úmida, finalmente mais bonita do que nunca e em perfeito estado de saúde (GAUTIER, 2011, p. 447-450, tradução minha).

Além disso, Romuald vê Clarimonde tentando beber seu sangue escondido, picando-o com uma agulha. Nessa cena, ela lhe faz uma declaração de amor e afirma que poderia ter outros amantes para satisfazer sua sede de sangue, mas ela não queria o sangue de ninguém, a não ser o dele. Todavia, após presenciar essa cena, Romuald acorda de seu encanto e toma consciência de sua monstruosidade, decidindo descobrir, juntamente a Sérapion, onde o corpo da mulher estava enterrado para acabar com sua existência sobrenatural. Ao desenterrá-la e vê-la com uma gota de sangue ao lado da boca, Sérapion joga água benta no corpo, o qual se desfaz em pó. Depois disso, o protagonista ainda pensa ver Clarimonde lhe questionando sobre o fim de seu amor:

Somente na noite seguinte vi Clarimonde; ela me disse, como fez na primeira vez debaixo do portão da igreja: "Desgraçado! Desgraçado! O que você fez? Por que você ouviu aquele padre tolo? Você não estava feliz? E o que fiz para você, para violar minha pobre sepultura e expor as misérias do meu nada? Toda a comunicação entre nossa alma e nosso corpo está agora

quebrada. Adeus, você sentirá minha falta”. Ela desapareceu no ar como fumaça, e eu não a vi mais (GAUTIER, 2011, p. 516-519, tradução minha).

Com isso, *La Morte Amoureuse* traz uma clara articulação entre o desejo e a monstruosidade. Clarimonde representa a figura do monstro moral na medida em que não possui escrúpulos, não se importando em manter um amor carnal com Romuald mesmo que esta relação fosse considerada imoral pela falta do sacramento do casamento. Além disso, ela corrompe a fé do padre e causa a quebra de seus votos de celibato, o que a torna uma agente de violação às leis religiosas. Ademais, o desejo de Romuald por Clarimonde permeia toda a obra, e ele é atraído mais ainda por ela devido ao seu comportamento, à sua liberdade e à sua desvinculação com a moral convencional. Entretanto, em algum momento Romuald consegue se desvencilhar de seu desejo e, para que consiga purgar seus pecados, precisa acabar com o corpo da vampira, para, assim, apagar da terra a sua tentação e seus atos imorais.

Já *Carmilla* é uma novela publicada em 1872 pelo irlandês Sheridan Le Fanu. Na história, Laura e seu pai vivem em um castelo na Estíria, onde Laura se sente muito solitária, até que um dia uma carruagem se acidenta perto do castelo e uma das damas que estava nela (chamada Carmilla) é levada para ser hóspede de Laura. Durante o decorrer da história, Carmilla e Laura criam uma relação de amor permeada por uma forte tensão sexual. Enquanto a vampira está no castelo, muitas camponesas morrem de uma doença misteriosa, até que Laura também adoece e, posteriormente, descobre que um amigo seu, o General Spielsdorf, havia perdido uma sobrinha após o ataque de uma criatura parecida com Carmilla. Com isso, ele e alguns homens descobrem o túmulo da vampira e exumam o cadáver, cortando sua cabeça e, assim, salvando Laura e o vilarejo da criatura.

No começo da narrativa, Carmilla aparece para Laura quando esta ainda é uma criança e acredita estar sonhando. Já nessa cena, temos a atração de Laura pela figura da vampira, principalmente porque ela descreve Carmilla como sendo uma moça bonita, que a acaricia e a faz parar de chorar. Todavia, quando ela sente a dor das presas em seu pescoço, também sente na sua pele a monstruosidade da vampira, assustando-se. Quando Carmilla sofre o acidente em sua carruagem e é trazida para o *schloss*, sua aparência encanta a todos. A beleza da moça também estonteia Laura, e ela contrasta o terror que sentiu no evento da infância com a contemplação daquele rosto belo, que não parecia ser mau. Laura parece sentir uma atração sexual por Carmilla, desejando-a, ao mesmo tempo em que sente um certo tipo de asco. Isso é um ato inconsciente que se relaciona à monstruosidade da

outra personagem, já que sua beleza disfarçava seu verdadeiro “eu”, mas seus trejeitos revelavam sua imoralidade. Não obstante, o desejo fala mais alto do que o asco, e a moça cede sua intimidade à vampira. Laura assim descreve o sentimento:

Agora, a verdade é que eu me senti bastante inexplicável em relação à bela estranha. Eu me sentia, como ela disse, “atraída por ela”, mas também havia algo de repulsa. Neste sentimento ambíguo, porém, a sensação de atração prevaleceu imensamente. Ela me interessou e me conquistou; ela era tão bela e tão indescritivelmente envolvente. (FANU, 2019, p. 361, tradução minha)

O jogo de sedução de Carmilla logo começa, mas transforma-se em um tipo de amor. Assim, as duas possuem um relacionamento mais complexo do que apenas a sedução predadora típica dos vampiros. Vê-se que Carmilla prevê como Laura irá morrer por ter seu sangue consumido, falando sobre como a morte, juntamente ao amor, permeia a relação das duas:

Ela costumava colocar seus lindos braços em torno do meu pescoço, atrair-me até ela, e colocar sua bochecha na minha, e murmurar com seus lábios perto do meu ouvido: "Querida, seu pequeno coração está ferido; não pense que sou cruel porque obedeco à lei irresistível de minha força e fraqueza; se seu querido coração está ferido, meu coração selvagem sangra com o seu. No arrebatamento de minha enorme humilhação, vivo em tua calorosa vida, e morrerás - morre, docemente - na minha". Não posso evitá-lo; enquanto me aproximo de ti, tu, por tua vez, te aproximarás dos outros e aprenderás o arrebatamento dessa crueldade, que ainda é o amor; assim, por um tempo, procura não conhecer mais a mim e aos meus, mas confia em mim com todo teu espírito amoroso" (FANU, 2019, p. 415-419, tradução minha).

Em meio a essas declarações, Laura reconhece o modo como não resiste à tentação por Carmilla, sendo seduzida por sua beleza. Tomada em seus abraços, Laura diz sentir-se como se estivesse em um transe sedutor. Ainda assim, paradoxalmente, ela reitera o sentimento de asco e medo que sente em relação à vampira, especialmente nos momentos de declarações de afeto, sentindo-se estranha por estar imersa em desejo e, possivelmente, por questionar sua sexualidade:

Nesses humores misteriosos eu não gostava dela. Experimentava uma estranha excitação tumultuada que era prazerosa, sempre e de vez em quando, misturada com uma vaga sensação de medo e repugnância. Não tinha pensamentos distintos sobre ela enquanto tais cenas duravam, mas estava consciente de um amor que se transformava em adoração, e também de repugnância. Eu sei que isto é um paradoxo, mas não posso tentar explicar o sentimento de outra forma. (FANU, 2019, p. 428, tradução minha)

Deste modo, a beleza de Carmilla disfarça sua monstrosidade, a qual é revelada a partir de seu comportamento. Para começar, vê-se a monstrosidade da vampira quando ela transgride as noções de sexualidade, principalmente de homossexualidade, da época, pois ser homossexual era tido como um crime. Carmilla não se importa com as proibições morais e sociais instauradas nesses campos, apenas ama Laura, o que, segundo a lei do Reino Unido vitoriano, seria impensável, indecente e depravado. Na novela, há a descrição das carícias que as duas trocavam, que, de acordo com Laura, “não a faziam se sentir ela mesma”. Assim, seus carinhos eram os de duas amantes, enquanto Laura lutava contra seu desejo subversivo e sua castidade vitoriana:

Era como o ardor de um amante; me envergonhava; era odioso e, no entanto, superpoderoso; e com olhos de alegria ela me atraía até ela, e seus lábios quentes viajavam ao longo de minha bochecha em beijos; e ela sussurrava, quase em soluços: "Você é minha, você será minha, você e eu somos um para sempre" (FANU, 2019, p. 436, tradução minha).

Após um tempo, Laura sonha que é atacada por um enorme gato preto e, logo depois, adoece. Essa doença, na verdade, provinha dos ataques de Carmilla, e vinha acometendo muitas camponesas da região, as quais morriam depois de alguns dias. O autor refere-se a uma crença comum de que os vampiros traziam a peste com os seus ataques, a qual causaria muitas mortes. A doença de Laura une as duas ainda mais, ao inserir o elemento de morte junto ao amor erótico: Tânatos e Eros. A mordida da vampira também possui conotação sexual, pois Carmilla morde o seio de sua vítima, um local biologicamente erógeno. Além disso, Laura descreve as sensações que sente a partir da mordida, e elas se assemelham a um orgasmo ou às carícias da relação sexual:

A [sensação] que prevalecia era daquela agradável e peculiar emoção fria que sentimos ao tomar banho, quando nos movemos contra a corrente de um rio [...], às vezes vinha uma sensação

como se uma mão fosse passada suavemente ao longo da minha bochecha e pescoço. Às vezes era como se lábios quentes me beijassem, e cada vez mais longos e carinhosos quando chegavam à minha garganta, mas ali a carícia se fixava. Meu coração batia mais rápido, minha respiração subia e caía rapidamente e cheia de força; um soluço, que se elevava em uma sensação de estrangulamento, se sobrepunha e se transformava em uma terrível convulsão, na qual meus sentidos me deixavam e eu ficava inconsciente (FANU, 2019, p. 808-820, tradução minha).

Há o contraste de uma cena em que Carmilla está em frente a uma passagem cheia de criaturas góticas grotescas: “Sob uma passagem estreita e arqueada, encimada por um daqueles grotescos demoníacos em que a fantasia cínica e sinistra das velhas maravilhas da escultura gótica, eu vi com muito prazer a bela figura de Carmilla, com sua bela face, entrar na capela sombria.” (FANU, 2019, p. 1427, tradução minha). Neste trecho, a beleza da vampira esconde sua aparência monstruosa interior semelhante à daqueles demônios. Isso se confirma quando eles descobrem que Carmilla é a Condessa Millarca Karnstein, a qual havia se tornado uma vampira há mais de cem anos, e, ao encontrar seu túmulo, a exumam e encontram seu corpo preservado. A aparência bela que servia para mascarar a monstruosidade passa a ser o símbolo da própria, já que explicita a existência sobrenatural da morta-viva:

As características, apesar de cento e cinquenta anos terem passado desde seu funeral, eram tingidas com o calor da vida. Seus olhos estavam abertos; nenhum cheiro cadavérico exalava do caixão [...], havia uma respiração fraca, mas apreciável, e uma ação correspondente do coração. Os membros eram perfeitamente flexíveis, a carne elástica; e o caixão de chumbo flutuava com sangue, no qual, a uma profundidade de sete polegadas, o corpo estava imerso (FANU, 2019, pp. 1509-1513, tradução minha).

Assim como em *La Morte Amoureuse*, a história termina com a aniquilação da vampira, sendo especialmente violenta no caso de Carmilla, já que ela é perfurada com uma estaca, sua cabeça é decepada, e todo o seu corpo é queimado até virar cinzas. A morte do vampiro serve como um expurgo para os danos morais trazidos por meio do monstro, o qual é destruído como bode expiatório. Com isso, a partir da destruição de Carmilla, busca-se purgar a homossexualidade transgressora da moralidade vitoriana, que servia

de ligação entre a vampira e Laura. No final, Laura afirma que se lembra de Carmilla tanto como a bela mulher encantadora quanto como o monstro sobrenatural, mostrando o jogo de ocultamento/explicitação contido na aparência da vampira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir desse artigo, foi possível delinear o modo como a lenda sobre vampiros se espalhou na Europa a partir das crenças da Grécia e do Leste Europeu, ao notar quais eram os atributos comuns aos vampiros, bem como a maneira com que essa criatura se inseriu na literatura de ficção, mudando para uma figura sedutora e bela. Além disso, pôde-se analisar o que é a monstrosidade, bem como sua relação com o desejo e a abjeção, por meio da visão do monstro como transgressor da moralidade de dada sociedade. Ademais, conclui-se que as obras, *La Morte Amoureuse* e *Carmilla*, apesar de terem sido escritas em diferentes anos e países, possuem pontos em comum, principalmente no que tange à representação da sedução do vampiro, bem como a articulação do monstruoso com o desejo e a caracterização do vampiro como belo.

Com isso, compreende-se que o conceito de monstrosidade está relacionado ao desejo, sobretudo em relação à aparência sedutora do vampiro, que esconde sua monstrosidade a partir do modo como seu corpo se configura, mas que também dá indícios de seu ser monstruoso por meio de seu comportamento transgressor e imoral, principalmente no que tange ao tratamento da sexualidade, da intimidade e do que é considerado vício e o que é considerado virtuoso.

ALANIS ZAMBRINI GONÇALVES é doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. É bacharela em Estudos Literários e licenciada em Letras pela UNICAMP, onde também adquiriu o título de mestra em Teoria e História Literária. Possui pesquisas relacionadas à Literatura Gótica e à Literatura Inglesa. Contato: alanizambrini@hotmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBER, Paul. *Vampires, burial and death - folklore and reality*. New Haven: Yale University Press, 1988.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.
- COHEN, Jeffrey Jerome. Monster Culture. In: COHEN, Jeffrey Jerome (Org.). *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, pp. 3-25.
- FANU, Joseph Thomas Sheridan Le. *Carmilla* (annotated). [s.l.]: AP Publishing House, 2019. Edição Kindle.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no collège de France (1974-1975)*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GAUTIER, Théophile. *La morte amoureuse*. [s.l.]: [s.e.], 2011. Edição Kindle.
- GROOM, Nick. *The vampire: a new history*. New Haven: Yale University Press, 2018. Edição Kindle.
- KRISTEVA Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- MILANEZE, Érica. O sagrado e o diabólico em *La Morte Amoureuse*, de Theophile Gautier, e em *Die Elixiere des Teufels*, de ETA Hoffmann. *Lettres Françaises*, n. 6, 2005, pp. 71-85.
- SUMMERS, Montague. *The vampire his kith and kin*. London: K. Paul Trench, Trubner, 1928.
- OLIVEIRA, Alexandre. Iconografia medieval – o diabo na representação do juízo final e os sete pecados capitais de Fra Angelico. In: SOUZA, Ayanne Larissa Almeida de (Org.). *As diferentes faces de Lúcifer: o diabo e o diabólico nas artes*. Catu (Bahia): Editora Bordô-Grená, 2021, pp. 53-67.
- TOPAN, Juliana de Souza. “O infinito amanhecer da eternidade” ou “condenados à vida escura”: valores cristãos na literatura vampiresca para jovens adultos. 2020. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Departamento de Teoria e História Literária, Campinas, 2020.