

Carmilla e suas representações no cinema

Carmilla and her representations in the cinema

Michel Goulart da Silva¹

Resumo: Este ensaio discute a representação cinematográfica de Carmilla, vampira criada pelo escritor Sheridan Le Fanu no final do século XIX. Para tanto, são analisados os filmes realizados a partir do final da década de 1960, especialmente *The Vampire Lovers*, de 1970. Procura-se demonstrar como esses filmes expressam o ideário conservador de reação ao ascenso do feminismo, em grande medida bebendo em representações expressas na obra original, escrita no final do século XIX.

Palavras-chave: Carmilla; Cinema; Conservadorismo; Vampiros.

Abstract: This essay discusses the cinematographic representation of Carmilla, a vampire created by the writer Sheridan Le Fanu in the late 19th century. For this, films made from the end of the 1960s onwards are analyzed, in particular *The Vampire Lovers*, from 1970. It seeks to demonstrate how these films express the conservative ideology of reaction to the rise of feminism, which largely derived from in representations Expressed in the original work, written at the end of the 19th century.

Keywords: Carmilla; Movie theater; conservatism; Vampires.

Os vampiros tiveram diferentes representações artísticas, especialmente a partir da segunda metade do século XIX. São exemplos obras literárias clássicas escritas por nomes como John Polidori, Bram Stoker e Sheridan Le Fanu.² O cinema rapidamente se apropri-

¹ Realizou pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Doutor em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atua no Instituto Federal Catarinense (IFC).

² Existe uma retomada editorial da novela *Carmilla*, sendo exemplos recentes Le Fanu (2010, 2018, 2022).

ou dessas representações, sendo marcante filmes como *Nosferatu* e outras adaptações de Drácula, realizadas ainda na década de 1920.

A partir do final da década de 1960, observa-se o lançamento de muitas produções que colocam em cena personagens mulheres vampiras, algumas das quais lésbicas, em especial na chamada *Trilogia Karnstein*, que inclui os filmes *The Vampire Lovers* (“Carmilla”, 1970), dirigido por Roy Ward Baker, *Lust For a Vampire* (“Luxúria de vampiros”, 1971), de Jimmy Sangster, e *Twins of Evil* (“As filhas de Drácula”, 1971), de John Hough. Para além dessa trilogia, também foram produzidos outros filmes que destacam mulheres vampiras, como *Vampyros Lesbos* (1970), do diretor espanhol Jess Franco, que adapta livremente uma novela de Bram Stoker, intitulada “O hóspede de Drácula”, modificando o gênero da personagem, a qual ganha traços que lembram Carmilla.³ Neste ensaio serão comentados apenas o filme *The Vampire Lovers*.

Essas mulheres, apresentadas como criaturas perigosas que ameaçam a sociedade patriarcal burguesa, em grande medida são inspiradas em uma personagem clássica da literatura de terror, a vampira Carmilla. Publicada em 1872 pelo escritor irlandês Joseph Sheridan Le Fanu, a novela acerca de Carmilla personificava alguns dos maiores medos das famílias burguesas e aristocráticas do período. Na obra original e nos filmes que nela se inspiraram, constrói-se a representação de mulheres que são, ao mesmo tempo, independentes e cruéis, descrevendo-a como destruidora da família e de tradições, ao seduzir jovens apresentadas como inocentes.

³ Observa-se em produções recentes uma adaptação menos conservadora da obra original, especialmente nos filmes *The Unwanted* (2014) e *Carmilla* (2019) e na web série *Carmilla* produzida entre 2014 e 2016.

O vampiro é representado como uma criatura que vive a partir do sangue alheio, sobrevivendo em função de outras vidas, como uma espécie de parasita. Não por caso, ainda que possam ser identificados precursores em outros momentos históricos, o vampiro é um monstro criado na sociedade capitalista, representando, “no imaginário burguês, a classe decadente dos nobres. A fantasia burguesa associa a decadência moral, com sua carga de perversões, à classe que ela derrotou e que se encontra extinção” (NAZÁRIO, 1998, p. 74). Remetendo-se à figura de Drácula, pode-se afirmar, diante da viagem do vampiro à Londres do final do século XIX, que

[...] o Conde representa o medo da dissolução da estrutura social, da contaminação da cultura e dos valores e dos valores do patriarcado vitoriano por um estrangeiro, que agora se aproveita da mesma estrutura criada pelo Império, para fazer o movimento inverso e ocupar o centro do poder (VUGMAN, 2018, p. 128).

O vampiro, criado pela ficção literária, é um ser estranho ao convívio em sociedade, especialmente àquela que emergiu a partir da Revolução Industrial. O vampiro nada produz, se apropriando do sangue ou mesmo da vida de das pessoas que ataca. O vampiro, como o capital, nas palavras de Karl Marx (2013, p. 307), vive “apenas da sucção de trabalho vivo, e vive tanto mais quanto mais trabalho vivo suga”. Marx (2013, p. 329), em outra passagem de sua principal obra, quando se refere ao “prolongamento da jornada de trabalho além dos limites do natural”, se remete à “sede vampírica por sangue vivo do trabalho”. Portanto, para Marx, o capitalista se refere a uma classe que nada produz e se apropria do trabalho vivo, sendo, por isso, comparado a um vampiro.

O fato de Carmilla voltar à tona no final da década de 1960 parecer relação com a consolidação do feminismo como movimento soci-

al. A própria personagem original é produto de transformações em sua época, marcada pelo que foi chamado de “nova mulher”, no final do século XIX, referindo-se “a mulheres que começavam a surgir com as novas oportunidades de trabalho e de formação educacional. No seu uso pejorativo, descrevia uma mulher intelectual masculinizada, ou, de maneira oposta, uma mulher supersexualizada e sedutora” (VUGMAN, 2018, p. 130).

Na década de 1960, a recuperação de personagens mulheres vampiras, algumas das quais lésbicas, possivelmente expressa uma forma de reação à consolidação do feminismo enquanto um movimento social. O feminismo, que questiona tanto a opressão feminina do mundo do trabalho como no âmbito da política na sociedade patriarcal, problematizava também a dominação da mulher no cotidiano e até mesmo a vida sexual na sociedade. Essa crítica, que vinha se inserindo na cultura desde a década de 1960, apontava para um novo comportamento sexual das mulheres, acerca da qual durante muito tempo preponderou uma imagem permeada por uma moral que atribuía um papel ideal de castidade. Nesse contexto, consolidava-se na sociedade a ideia de que mulheres de sexualidade livre ou que se colocavam abertamente no espaço público não eram mulheres doentes ou mesmo aberrações.

Os anos 1970, que consolidam mudanças profundas no comportamento sexual e na própria forma de encarar o sexo, “que prolongam o movimento de contracultura dos anos 1960, sublinham a luta dos movimentos de libertação das mulheres, não apenas na reivindicação de novos direitos, mas de questionamento do domínio político” (CISNE, 2014, p. 138). Esses movimentos apontavam que a opressão sofrida pelas mulheres afetava todas as esferas da vida, como o mun-

do do trabalho e a vida política, refletindo acerca da dominação masculina na vida privada, inclusive na vida sexual. Essas mudanças que se paulatinamente vinham ocorrendo na sociedade não se deram sem que houve resistência de setores conservadores. Nesses setores, à medida que as atitudes em relação ao sexo tornavam-se menos conservadoras, refletia-se “os medos sobre o sexo hedonista, despersonalizado, que coexistia com as atitudes sexuais liberalizantes” (GRONEMAN, 2001, p. 150). Essa resistência manifestou-se no “aumento de políticos da Nova Direita condenando a independência das mulheres, manifestantes contra o aborto jogando bombas incendiárias em clínicas e pregadores fundamentalistas condenando as feministas como ‘prostitutas’ ou ‘bruxas’” (LAROCCA, 2015, p. 7). O conservadorismo vivenciado pela sociedade acabou também sendo representado pela cultura popular, na medida em que

[...] no cinema e na televisão mulheres solteiras, independentes e feministas eram cada vez mais representadas de forma negativa, em uma tentativa de demonstrar que a revolução sexual não deu certo e que as mulheres tidas como livres tornaram-se desesperadas e infelizes (LAROCCA, 2015, p. 6-7)

Esses embates no âmbito da cultura e da política tiveram seu impacto também nas telas de cinema. Carmilla ou as personagens nela inspiradas, representadas no cinema como uma ameaça para a sociedade, podem ser entendidas como representações das feministas que questionavam os padrões da sociedade patriarcal. Pode-se afirmar, que “a caçada e o assassinato de Carmilla mostram a forma como a sociedade conservadora encara sua postura livre” (SILVA, 2018, p. 10). Contudo, essa representação de mulheres perigosas não é exclusividade dos filmes de vampiros, mas das próprias produções de terror realizadas nas décadas de 1970 e 1980, especialmente os filmes

slasher, nos quais o assassinato de jovens por um assassino misterioso está associado “a um comportamento socialmente condenável em relação a sexo, drogas ou outros aspectos moralistas” (SILVA, 2018, p. 10). Essas produções, que também podem ser definidas como

[...] “filmes de terror adolescente” apresentam elementos que quase sempre se repetirão: o monstro indestrutível, repugnante e extremamente violento que não fala, ou quase não fala, cuja ação aterrorizante irrompe em meio a jovens de classe média, cuja preocupação principal é o sexo; ao final, sobrevive a única jovem que permaneceu casta e virgem (VUGMAN, 2018, p. 221).

Nos filmes que têm Carmilla como inspiração o enredo é bastante semelhante entre as diferentes produções realizadas a partir do final da década de 1960. Nessas histórias, com pequenas variações, uma mulher misteriosa se coloca em um ambiente familiar, seduzindo alguma jovem até então apresentada como casta e inocente. Nessa questão, reina uma certa ambiguidade, presente na obra original, ao mostrar como as jovens ficam fascinadas ou mesmo apaixonadas por Carmilla, tendo isso em certa medida um caráter sobrenatural. Cabe lembrar que, nessas narrativas sobrenaturais, “as mulheres vampiras são sedutoras e irresistíveis e morrer sob seus beijos é um prazer” (LECOUTEUX, 2005, p. 30). Em determinado momento da obra original acerca de Carmilla, a protagonista, que também narra a história, afirma:

De vez em quando experimentava uma excitação estranha e tumultuada que era prazerosa, misturada com uma vaga sensação de medo e repulsa. Não tinha pensamentos distintos sobre ela enquanto essas cenas duravam, mas estava ciente que um amor crescia em estado de adoração, mas também de aversão. Sei que isso é um paradoxo, mas não consigo explicar o sentimento de outra forma (LE FANU, 2022, p. 65).

Está presente nessa passagem tanto a atração ou mesmo a paixão por Carmilla, como a confusão sentida pela protagonista e, ao mesmo tempo, uma certa repulsa por essas sensações que não consegue explicar. Não é estranho que, diante do conservadorismo da época, uma jovem se sinta confusa ou mesmo com certa repulsa ao se sentir atraída por outra mulher. Em outra passagem, a obra se remete à sedução por parte de Carmilla como uma força sobrenatural, afirmando: “Suas palavras murmuradas socavam como uma canção de ninar em meu ouvido e reduziam minha resistência a um transe, do qual eu só parecia recuperar-me quando ela retirava os braços” (LE FANU, 2022, p. 65).

No filme *The Vampire Lovers*, apresenta-se uma mulher belíssima e misteriosa que manipula e seduz todos ao seu redor. Em uma primeira parte, ela se insere na família da jovem Laura e, em uma segunda parte, de Emma, ambas com sua sexualidade ainda não afiorada. Essas personagens estão ainda inseridas no ambiente do patriarcado, devendo estar sob o controle da família, especialmente de figuras masculinas – o tio, no caso de Laura, e o pai, no caso de Emma. Não por acaso, apesar da morte de Laura, é essa estrutura familiar masculina que consegue salvar o corpo e a alma de Emma.

Esse filme apresenta um significativo elemento conservador, na medida em que as representações de Carmilla são mostradas como a expressão de uma sexualidade associada à promiscuidade. Carmilla é mostrada como uma espécie de híbrido entre humanidade e selvageria, sendo incapaz de controlar seus instintos. Carmilla simboliza um mal que ameaça as mulheres, ameaçando afastá-las do papel social a que o ambiente patriarcal as insere, colocando-as em um caminho que não seja o da submissão. Esse filme, como em outras produções,

[...] cristaliza a imagem de que não haverá felicidade para as mulheres que transcenderam o seu destino de gênero, a sua condição de mulheres que se casam e constituem família, pois marido devotado e filhos bem-criados são a razão da felicidade feminina. Sucesso profissional, liberdade sexual, integridade intelectual e independência econômica não são valores que poderão ser agregados à vida das mulheres independentemente da família (CÉSAR, 2011, p. 189-190).

Nesses filmes atribui-se à sexualidade feminina um caráter em certo sentido sobrenatural. Cabe lembrar que, desde séculos antes, nas sociedades patriarcais ocidentais, “o homem definiu-se como apolíneo e racional por oposição à mulher dionisíaca e instintiva, mais invadida que ele pela obscuridade, pelo inconsciente e pelo sonho” (DELUMEAU, 1993, p. 311). Essa construção da imagem da mulher carrega em grande medida certo medo masculino, afinal,

[...] no inconsciente do homem, a mulher desperta a inquietude, não só porque ela é juiz de sua sexualidade, mas também porque ele a imagina de bom grado insaciável, comparável a um fogo que é preciso alimentar incessantemente, devoradora como o louva-a-deus. Ele teme o canibalismo sexual de sua parceira (DELUMEAU, 1993, p. 315).

Não por acaso se criaram figuras mitológicas que atacam os homens, como a súcubos, que retira sua energia vital. Além disso, uma personagem que permeia a cultura ocidental há séculos é Lilith, supostamente a primeira esposa de Adão. Essa figura, feita da mesma matéria que o homem, simboliza uma mulher independente e dona de sua própria sexualidade, ou seja, “representa o aspecto sombrio do feminino – desejos e sensualidade ilícitos –, reprimidos da consciência” (PIRES, 2008, p. 45). Em função do seu desejo sexual instintivo e exacerbado, Lilith “retrata o sexo como fim em si mesmo, transformando o homem em objeto para obter os próprios intentos” (PIRES, 2008, p. 47).

Carmilla pode ser inserida nesse arquétipo construído ao longo de séculos de uma figura feminina perigosa para a sociedade e que, por isso, deve ser marginalizada, combatida e, de preferência, destruída. Nos últimos séculos, em grande medida isso passa figura da “mulher fatal”, da qual, em certa medida, Carmilla se tornou um dos principais exemplos. Cabe lembrar que o termo “vampiro” não tem o mesmo sentido quando se refere a homens e mulheres:

O vampiro macho continua um vampiro, isto é, um ser sobrenatural, um morto-vivo que se alimenta de sangue humano e que apenas uma estaca enterrada no coração pode destruir. Aplicado à mulher, o termo imediatamente se torna tão amplo como banal; pode designar qualquer mulher real, se for considerada perigosa para o homem (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 277).

Como se observa nas várias interpretações de Drácula, há sempre uma história de origem, que o transformou em vampiro. Carmilla, por sua vez, nasceu em uma família amaldiçoada e, por isso, é uma vampira. Pode-se concluir, portanto, que

[...] o homem torna-se vampiro por encontro fortuito ou maldição ancestral. Mas a mulher é vampira, *nasce* vampiro, justamente porque é mulher: perde sangue, toca no sangue, tem com ele uma familiaridade que só pode amedrontar ou repugnar os que só o conhecem por ferimentos, doença ou violência (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 282).

Outro exemplo do conservadorismo presente nos filmes que adaptam Carmilla se expressa no abuso de imagens que expõem o corpo das atrizes. Em *The Vampire Lovers*, é comum que sejam mostrados desnecessariamente muitas vezes a nudez das personagens femininas, inclusive como uma passagem de sua versão casta para a jovem pretensamente corrompida por Carmilla. Essa exibição do corpo visa criar um erotismo para um público principalmente masculino. Seus

corpos são explorados pelo olhar masculino, que consome o “produto”, seja na exibição dos corpos. Conclui-se, assim, que

[...] o olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para ser olhada” (MULVEY, 1983, p. 444).

Portanto, os filmes deixam explícito que essas mulheres são objetos manipulados em um mundo masculino, servindo para sua contemplação e dominação, e que sua autonomia e seu despertar sexual devem ser punidos. Contudo, ao exibir mulheres independentes, as representações podem criar uma estranha contradição. Embora seja comum que os filmes de terror veiculem “fantasias de confiança nas autoridades e instituições vigentes, como agentes de eliminação do mal”, podem também revelar “uma sociedade em crise, onde as forças destrutivas são assoladoras, e as autoridades e os valores convencionais são incapazes de derrotar e eliminar os males que não param de avançar” (KELLNER, 2001, p. 166). Esses filmes não conseguem legitimar as instituições e os valores da sociedade, “mas mostram que a violência horrífica e a desintegração social são forças onipresentes e poderosas na ordem social” (KELLNER, 2001, p. 166).

Retornando aos filmes em tela neste ensaio, pode-se afirmar, na medida em que, mesmo associando Carmilla a um mal abstrato, também mostram uma personagem forte e independente, que tem seus momentos de sensibilidade, e que constrói seu próprio caminho apesar da perseguição que sofre. O filme não esconde a ambiguidade de Carmilla, que se apaixona pela sua presa e, de certa forma, procura controlar seu instinto. Isso fica claro se comparada à sua primeira

vítima apresentada no filme, que morreu. Essa perspectiva ambígua na representação de Carmilla é herdada da própria obra original, quando, entre outros momentos, a vampira falava, segundo a narradora, “tantas e apaixonadas declarações sobre o quanto gostava de mim e de sua confiança em minha honra” (LE FANU, 2022, p. 64).

Portanto, ao mesmo tempo que os filmes afirmam que na sociedade a independência dessas mulheres não tem espaço, também mostram que é possível uma vida de menos opressão. Pode-se concluir que

[...] os movimentos de liberação feminina encorajaram as mulheres a tomar posse de sua sexualidade, homo ou hetero. A exibição ostensiva da sexualidade feminina tem sido uma ameaça para o patriarcado e tem exigido um nível muito maior de objetividade acerca das causas subjacentes de a mulher ter sido relegada à ausência, ao silêncio e à marginalidade. Os mecanismos (quer dizer vitimização, fetichização, assassinato em nome da virtude) que nas décadas passadas funcionavam para ocultar os medos patriarcais não funcionam mais nessa era pós-60: a mulher sexual não pode mais ser taxada de “má”, uma vez que adquiriu o direito de ser “boa” e “sexual” (KAPLAN, 1995, p. 23).

Em certa medida, os filmes constroem uma metáfora que compara o vampirismo ao despertar da sexualidade feminina, dando a isso uma conotação negativa. Caberia aos homens que se consideram protetores e responsáveis por elas controlar esses institutos aflorados e resolver os problemas em que essas mulheres acabam por se colocar. No caso dos filmes, isso passa por punir Carmilla e o risco de a vampira mostrar a possibilidade de uma vida de menos opressão patriarcal. Nesses filmes, a necessidade de matar Carmilla é uma espécie de mensagem de que não cabe socialmente a sexualidade independente das mulheres e de que deve ser destruída qualquer coisa que ameaça essa representação social.

BIBLIOGRAFIA

- ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto. Posfácio. In: LE FANU, Sheridan. **Carmilla**: a vampira de Karnstein. São Paulo: Via Leitura, 2018.
- CÉSAR, Maria Rita. Notas para um cinema da diferença: algumas imagens de mulheres em filmes recentes. In: ADELMAN, Miriam et al. (Org). **Mulheres, homens, olhares e cenas**. Curitiba: Editora UFPR, 2011.
- CISNE, Mirla. **Feminismo e consciência de classe no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2014.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. **A mulher que eles chamavam fatal**: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle. Rio de Janeiro: Rocco, 1996
- GRONEMAN, Carol. **Ninfomania**: história. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- KAPLAN, Elizabeth Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.
- LAROCCA, Gabriela Müller; Ana Paula Vosne Martins. Para Além do Medo: Representações de Gênero e Sexualidades no Cinema de Horror. In: **II Congresso Internacional de História UEPG**. Ponta Grossa, UNICENTRO, 2015.

- LE FANU, Sheridan. **Carmilla**. São Paulo: Hedra, 2010.
- LE FANU, Sheridan. **Carmilla**. São Paulo: Via Leitura, 2018.
- LE FANU, Sheridan. **Carmilla**. São Caetano do Sul: Wish; São Paulo: Clepsidra, 2022.
- LE FANU, Sheridan. **Carmilla**. Rio de Janeiro: DarkSide, 2022.
- LECOUTEUX, Claude. **História dos vampiros**: autópsia de um mito. São Paulo: UNESP, 2005.
- MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. São Paulo: Boitempo, 2013, Livro I.
- MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983
- NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- PIRES, Valéria Fabrizi. **Lilith e Eva**: imagens arquetípicas da mulher na atualidade. São Paulo: Summus, 2008.
- SILVA, Alexander Meireles da. Introdução. In: LE FANU, Sheridan. **Carmilla**: a vampira de Karnstein. São Paulo: Hedra, 2010.
- SILVA, Michel Goulart da. Imagens do medo: o horror na literatura e na televisão. **Todas as Musas**, nº 18, 2018.
- VUGMAN, Fernando. **A invenção do monstro**. Rio de Janeiro: Luva, 2018.