



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
HISTÓRIA

Ana Cecília Lopes de Souza

“Vi seu rosto em um sonho, e desde então ele me assombra”: a sexualidade sáfica em
Carmilla (1872)

Florianópolis
2023

Ana Cecília Lopes de Souza

“Vi seu rosto em um sonho, e desde então ele me assombra”: a sexualidade sáfica em
Carmilla (1872)

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel(a) e Licenciado(a) em História.

Orientadora: Flávia Florentino Varella

Florianópolis

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Lopes de Souza, Ana Cecília
"Vi seu rosto em um sonho, e desde então ele me assombra"
: a sexualidade sáfica em Carmilla (1872) / Ana Cecília
Lopes de Souza ; orientadora, Flávia Florentino Varella,
2023.
56 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História,
Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. História. 2. Vampiros. 3. Sexualidade. 4. Sáficas. I.
Florentino Varella, Flávia. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Graduação em História. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o acadêmico(a) Ana Cecília Lopes de Souza, matrícula n.º 18101248, entregou a versão final de seu TCC cujo título é "Vi seu rosto em um sonho e desde então ele me assombra": a sexualidade sáfica em Carmilla (1872), com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 28 de agosto de 2023.



Documento assinado digitalmente
Flavia Florentino Varela
Data: 28/08/2023 19:42:20-0300
CPF: *** 718.756-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Orientador(a)



ATA DE DEFESA DE TCC

Aos quinze dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte e três, às catorze horas e trinta minutos por videoconferência reuniu-se a Banca Examinadora composta pela Professora Flávia Florentino Varella, Orientadora e Presidente, pelo Professor Daniel Serravalle de Sá, Titular da Banca, e pela Professora Claudia Mayer, Suplente, designados pela Portaria nº 31/2023/HST/CFH da Senhora Chefe do Departamento de História, a fim de arguirem o Trabalho de Conclusão de Curso da acadêmica **Ana Cecilia Lopes de Souza**, subordinado ao título: **”Vi seu rosto em um sonho, e desde então ele me assombra’: a sexualidade sáfica em Carmilla (1872)”**. Aberta a Sessão pela Senhora Presidente, a acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo a candidata recebido da Professora Flávia Florentino Varella a nota final 9, do Professor Daniel Serravalle de Sá a nota final 9 e da Professora Claudia Mayer a nota final 9; sendo aprovado(a) com a nota final 9. A acadêmica deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, em versão digital à Coordenadoria do Curso de História até o dia vinte e dois de agosto de dois mil e vinte e três. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela candidata.

Florianópolis, 15 de agosto de 2023.

Banca Examinadora:

 Documento assinado digitalmente
Flavia Florentino Varella
 Data: 15/08/2023 19:50:25-0300
 CPF: ***.718.756-**
 Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof.a Flávia Florentino Varella

 Documento assinado digitalmente
Daniel Serravalle de Sa
 Data: 15/08/2023 20:04:32-0300
 CPF: ***.061.555-**
 Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof. Daniel Serravalle de Sá

Documento assinado digitalmente
 CLAUDIA SANTOS MAYER
Data: 22/08/2023 16:10:14-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.a Claudia Mayer

Documento assinado digitalmente
 Ana Cecília Lopes de Souza
Data: 16/08/2023 09:35:15-0300
CPF: ***.688.849-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Candidata Ana Cecília Lopes de Souza

Para quem já se sentiu um pouco mais seguro
dentro das páginas de um livro.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Ana Regina e Ronaldo, por me amarem como sou, mesmo quando decidi seguir por caminhos inesperados. Agradeço à Alda, Ana Laura, Bonifácio e Joaquim, por me mostrarem o maior amor do mundo, o amor de avós. Espero que tenham orgulho de mim, seja onde estiverem.

Agradeço às minhas amigas historiadoras Alice, Amanda, Bruna, Érica, Fernanda e Isabelly por todas as boas risadas e barzinhos. Em especial, agradeço à Gabriela, minha parceira de crime, pois sem você a graduação teria sido uó. Obrigada pelos pães de queijo, pelas aulas de estágio e pelo apoio nos momentos esquisitos da vida. Amo vocês e sentirei saudade.

Agradeço aos meus amigos de toda uma vida, Luise, Paulo Henrique e Tainá, vocês são incríveis e o resto é só confeti. Obrigada à Isadora, amiga desde o berço, sei que os ventos nos levam para todos os cantos, mas sempre nos reencontramos. Agradeço à Alice Vitória por todo aprendizado, mesmo à distância, você é gigante. Agradeço à Andréa Bistafa e aos amigos que fiz na comunidade, todas as horas lendo, estudando e rindo na companhia de vocês salvou meu 2020.

Agradeço à Laila, pelas infinitas horas de companhia, em bons e maus momentos. Nada do que eu possa escrever aqui resumiria o quanto tenho a te agradecer. E agradeço à Pérola, sua companhia canina e o som do seu ronco baixinho foram essenciais.

Agradeço à minha orientadora, Prof^a Flávia Florentino Varella, por me dar oportunidade por meio do PIBIC e por aceitar embarcar nessa pesquisa sanguínea. Por último, mas não menos importante, agradeço ao Seu Airton, o melhor motorista de Garopaba, por me dar bom dia e boa noite por cinco anos e nunca deixar o ônibus bater, o senhor faz parte disso.

De três coisas eu estava convicta. Primeira, Edward era um vampiro. Segunda, havia uma parte dele - e eu não sabia que poder essa parte teria - que tinha sede do meu sangue. E terceira, eu estava incondicional e irrevogavelmente apaixonada por ele (MEYER, 2008, p. 157).

RESUMO

A pesquisa aqui apresentada pretende discutir os aspectos da sexualidade feminina abordada em *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu, conto publicado em 1872. Seu enredo principal segue Laura, uma jovem solitária que se vê presa nos charmes de sua amiga misteriosa, Carmilla, uma vampira. O vampiro povoa o imaginário social europeu há muitos séculos, tendo seu auge na literatura a partir do século XIX com *Drácula* (1897) de Bram Stoker e posteriormente nos séculos XX e XXI com livros como *Entrevista com o vampiro* (1976), de Anne Rice, e *Crepúsculo* (2008) de Stephenie Meyer. Pretende-se discutir o conto por meio da metodologia da Teoria *Queer*, explorando um relacionamento sáfico (entre duas mulheres) a partir de *Carmilla* (1872).

Palavras-chave: Vampiros; Sexualidade; Sáficas; Século XIX.

ABSTRACT

The research presented here seeks to discuss the aspects of female sexuality addressed in Joseph Sheridan Le Fanu's *Carmilla*, novella published in 1872. Its main storyline follows Laura, a lonely young woman who finds herself caught up in the charms of her mysterious friend, Carmilla, a vampire. The vampire has populated the European social imaginary for many centuries, reaching its peak in literature from the 19th century with Bram Stoker's *Dracula* (1897) and later in the late 20th and early 21st centuries with books such as Anne Rice's *Interview with the Vampire* (1976) and Stephenie Meyer's *Twilight* (2008). This work intends to discuss the tale through the methodology of *Queer* Theory, exploring a sapphic relationship (between two women) through *Carmilla* (1872).

Keywords: Vampires; Sexuality; Sapphics; 19th century.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 LETRAS DE SANGUE.....	18
2.1 Nasce o horror sanguinolento.....	19
2.2 Literatura e vampirismo.....	22
2.3 O gótico.....	25
3 SEJA QUEER, COMETA CRIMES.....	29
3.2 Carmilla: a vampira de Karnstein.....	31
3.3 A sexualidade em Carmilla.....	37
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
REFERÊNCIAS.....	52

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa que virá a ser apresentada surge de um interesse antigo por vampiros, iniciado na pré-adolescência por meio de *Crepúsculo* (2008) de Stephenie Meyer, um romance contemporâneo em que um vampiro e uma humana se apaixonam. A partir desse primeiro contato, não demorou para que a literatura vampírica clássica chegasse a mim, entre elas, o objeto em questão, *Carmilla* (1872).

Escrito pelo autor irlandês Joseph Thomas Sheridan Le Fanu (1814-1873), *Carmilla* é um conto publicado originalmente em uma coletânea de terror intitulada *In a Glass Darkly*, de 1872, sendo a última publicação do autor antes de seu falecimento um ano depois. *Carmilla* é tido como o primeiro conto em língua inglesa contendo uma vampira que tem exclusivamente vítimas também mulheres, sendo escrita e publicada antes do surgimento do estereótipo vampiresco que reconhecemos de *Drácula* (1897) (MELTON, 1996, p. 103).

A edição de *Carmilla* usada nesta pesquisa é da Editora Hedra, com menos de 200 páginas e em edição de bolso, com tradução de José Roberto O'Shea. O conto de Le Fanu traz o cotidiano de Laura, uma jovem de dezenove anos que vive em um *schloss*¹ isolado na Estíria (atual Áustria), juntamente de seu pai, sua governanta, uma professora e alguns criados, sem amigas de sua idade ou qualquer relacionamento fora de seu lar. Durante uma caminhada à luz da lua, Laura e sua família presenciam um acidente de carruagem, que deixa a vampira de 150 anos, mas de aparência jovem, Carmilla, desmaiada. Enquanto o pai de Laura faz contato com a suposta mãe da moça, Laura pede para ele que a jovem possa ficar em sua casa para se recuperar, ideia que agrada à mãe de Carmilla e também ao pai de Laura, que teme a solidão da filha.

A relação que nasce entre Carmilla e Laura, durante os três meses que seguem, é misteriosa, intensa, sensual e amedrontadora, e, aos poucos, vai extraindo a sanidade da protagonista. É também com a chegada de Carmilla que a pequena vila na Estíria passa a sofrer com a morte de algumas meninas, incluindo a sobrinha do General Spielsdorf, Bertha, que vem a falecer de modo estranho, fazendo com que o general tenha uma terrível descoberta: há um vampiro nas redondezas. Com os típicos sintomas vampirescos aparecendo em Laura - dois pontos próximos a jugular, pesadelos e aparência apática -, o General avisa ao pai da menina que Carmilla é a culpada das mortes recentes e foi culpada da morte de sua sobrinha. Em uma caçada ao mal maior, os homens seguem para o castelo de Karnstein, onde Carmilla dorme em seu caixão por toda a noite, em perfeito estado mesmo que morta há 150

¹ Termo utilizado também nas traduções brasileiras. *Schloss* tem origem alemã, significando um castelo, palácio ou casa de campo.

anos, comprovando sua natureza vampírica. Sem oferecer resistência, a vampira é morta com uma estaca pontiaguda no coração, em seguida é decapitada e tem seus restos queimados.

Entre algumas abordagens e interpretações da obra de Le Fanu, é possível destacar, por ordem cronológica de publicação, Arthur H. Nethercot (1949), William Veeder (1980), Sheri R. Wohl (2006) e Salma Ferraz (2013). Tais pesquisas acerca de *Carmilla* (1872) abordam a temática da homoafetividade entre Laura e Carmilla, a natureza do vampiro e possíveis interpretações sobre a narrativa, não necessariamente em concordância com a pesquisa aqui pretendida.

Em 1949, Arthur H. Nethercot publica o artigo “Coleridge’s “Christabel” and Lefanu’s “Carmilla””, onde explora as semelhanças entre o poema *Christabel* e o conto em *Carmilla*, dando início a uma teoria que viria a ser largamente aceita por pesquisadores futuros: Geraldine, em *Christabel*, é uma vampira e *Carmilla* é fortemente inspirada nela. Nethercot é essencial nas interpretações sobre *Carmilla* pois aponta inúmeras semelhanças entre Geraldine e Carmilla, além de cenas similares em seus enredos, compreendendo que Le Fanu pode ter interpretado o poema de Samuel Coleridge como um poema vampírico, ou, ao menos, tido acesso às mesmas fontes e inspirações que o poeta inglês (NETHERCOT, 1949, p. 32). Por todo o artigo, Nethercot demonstra as inúmeras semelhanças nas narrativas, como Laura e Christabel sendo órfãs de mãe, os locais isolados e escuros em que acontece o primeiro encontro das protagonistas e a natureza das personagens misteriosas, Geraldine e Carmilla, ambas, para Nethercot, vampiras (NETHERCOT, 1949, p. 38).

Anos mais tarde, William Veeder em 1980 publica o artigo “*Carmilla*”: *the arts of repression*, onde explora a possibilidade de interpretar *Carmilla* como um dos grandes contos góticos do século XIX, no mesmo patamar de *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847) e *A queda da casa de Usher* (1839). Para Veeder, a história de Le Fanu pode ser lida pela chave do dualismo, para além do humano-vampiro ou heterossexual-homossexual, mas por meio da repressão sentimental e principalmente sexual de Laura, tornando o conto sobre o dualismo querer-desejar, de modo inconsciente ou não (VEEDER, 1980, p. 117). Com uma abordagem mais psicológica, William Veeder argumenta que o intuito de Le Fanu ao escrever *Carmilla* foi explorar a tomada de consciência de Laura, não problematizando seus desejos sáficos por Carmilla, mas o caminho percorrido para o autoconhecimento (VEEDER, 1980, p. 118).

Adentrando o século XXI, *Carmilla* continua sendo um tópico de pesquisa fértil, e a sexualidade é o tema principal explorado na tese de mestrado de Sheri R. Wohl em 2006, *Sexuality and breached barriers in Joseph Sheridan Le Fanu’s*. Compreendendo que a realidade vivida por Le Fanu na Irlanda oitocentista foi conflituosa, Wohl identifica a

narrativa do vampiro como espelho para essa vivência, ou seja, Le Fanu como autor estava questionando o *status quo* do século XIX ao escrever um relacionamento sáfico entre Carmilla e Laura, tabu no período, por meio de um ser folclórico, o vampiro (WOHL, 2006, p. 2).

O trabalho de conclusão de curso a seguir tem a intenção de discutir a sexualidade em *Carmilla* (1872) utilizando a Teoria *Queer*, entendendo os limites e as discussões anteriormente fomentadas sobre o conto. Cunhada por Teresa de Lauretis em 1990, a Teoria *Queer* surge de modo inicial nos anos de 1970 e 1980, discutindo a normalização de uma cultura heterossexual, chamada de heteronormatividade, e suas consequências na vivência, no afeto e na cultura da comunidade LGBTQIA+ (MISKOLCI, 2015). A Teoria *Queer* é uma perspectiva formada por uma junção de contextos históricos e caminhos abertos por diversos autores em momentos diferentes (OLIVEIRA, 2021, p. 14).

Na década de 1960 o termo *queer* surge primeiramente associado à contracultura e aos movimentos sociais como os de direitos civis da população negra norte-americana, movimento feminista e movimento homossexual da época (MISKOLCI, 2015, p. 16). Usado como palavra pejorativa, *queer* significa esquisito ou bizarro em inglês, denotando anormalidade, um desvio do esperado, e, como põe Richard Miskolci “servia para destacar o compromisso em desenvolver uma analítica da normalização” (2015, p. 151).

Na década seguinte, em 1970, os estudos feministas tomam ainda mais força, liderados por Angela McRobbie, abrindo caminho para a pesquisa englobando outras minorias, nesse caso, a comunidade homossexual (FAGUNDES, 2015, p. 26). Nos Estados Unidos dos anos 1980, a epidemia do vírus HIV/AIDS atingiu majoritariamente homens homossexuais, pondo holofotes à comunidade LGBTQIA+, especialmente em denúncia ao descaso do governo de Ronald Reagan, então presidente do país, e sua recusa em adotar quaisquer medidas de saúde pública para as vítimas (MISKOLCI, 2015, p. 17). Nesse momento a comunidade LGBTQIA+ se organiza de forma radical, expondo as injustiças e negligências que sofriam, não somente sobre o vírus desconhecido, mas sobre todos os outros aspectos sociais (DUARTE; CRUZ, 2018, p. 2).

É neste contexto de movimentação da comunidade LGBTQIA+ que em 1990 a linha de estudos *queer* que conhecemos hoje e o nome Teoria *Queer* foi criado por Teresa de Lauretis, professora italiana especialista em História da Consciência, feminismo e estudos *queer*. A adesão ao termo *queer*, mesmo com o significado pejorativo já explicado, faz referência ao desejo de tomar para si a narrativa antes liderada por quem os despreza,

servindo para “destacar o compromisso em desenvolver uma analítica da normalização que, naquele momento, era focada na sexualidade” (MISKOLCI, 2009, p. 151).

De forma geral, a Teoria *Queer* não é restrita a mulheres lésbicas ou homens gays, mas a todos que fogem da norma, criando um caminho para problematizar o que é tomado como certo, nesse caso, a heteronormatividade e os papéis de gênero que “devem” ser cumpridos em sociedade (MISKOLCI, 2009, p. 154). A heteronormatividade pode ser explicada como um conjunto de demandas feitas para que indivíduos se encaixem na norma, “expressa as expectativas e as obrigações sociais que derivam do pressuposto da heterossexualidade como natural e, portanto, fundamento da sociedade” (MISKOLCI, 2009, p. 156 *apud* CHAMBERS, 2003; COHEN, 2005, p. 24).

Entre os principais autores da Teoria *Queer* estão Judith Butler, Richard Miskolci, Eve Kosofsky Sedgwick e Paul B. Preciado, sendo que cada vez mais autores desenvolvem seus trabalhos a partir dessa linha de pesquisa e expandem a área de discussão. Ao falar de Teoria *Queer*, é impossível negar a relevância de Michel Foucault para a criação da base teórico metodológica de qualquer linha de pesquisa acerca da sexualidade, como a *queer* (OLIVEIRA, 2021, p. 2). A ideia capaz de ligar a Teoria *Queer* e o filósofo é a perspectiva de que o sexo é um dispositivo de poder, o que significa pensar os sujeitos como resultados de um processo social, sendo assim, cabe problematizar quais seriam os limites de uma identidade formada pela natureza ou pelo social (FAGUNDES, 2015, p. 28).

Em *História da sexualidade I: a vontade de saber* (1988), Michel Foucault discorre sobre como a repressão sexual coincide com o desenvolvimento do capitalismo, sendo a sexualidade um dispositivo histórico do poder. Segundo Fagundes, a teoria de Foucault é importante para os estudos *queer* por questionar a concepção de sexo/natureza, sendo um limitador de identidades, ideia muito similar ao proposto pela quebra da heteronormatividade (2015, p. 28).

Foucault traz um panorama histórico sobre a sexualidade e sua relação com o público e privado até a Era Vitoriana inglesa, a fim de discutir suas conexões com o capitalismo e as relações de poder. Enquanto no século XVII havia uma franqueza nos modos e prazeres, a partir do século XIX tal costume chega ao fim, sendo inserido no âmbito privado e familiar, pois agora a sexualidade tem a única função de reproduzir (FOUCAULT, 1988, p. 10), ou seja, a nova família modelo deve ser estritamente heterossexual e conjugal (CARVALHO; OLIVEIRA, 2017, p. 102).

Neste mesmo contexto de formação do capitalismo e ascensão burguesa ocidental, os discursos sobre o sexo e a sexualidade se tornam interligados, tornando a relação entre

sexo e poder um novo modo de repressão social, especialmente as demonstrações de uma sexualidade transviada, como a homossexualidade (CARVALHO; OLIVEIRA, 2017, p. 103).

De forma sucinta, a Teoria *Queer* surge como uma linha de pesquisa que intenciona quebrar a norma vigente, compreender os indivíduos antes ignorados. Como traz Richard Miskolci “o *queer*, portanto, não é uma defesa da homossexualidade, é a recusa dos valores morais violentos que instituem e fazem valer a linha da abjeção” (2015, p. 19), separando os aceitos e os rejeitados em sociedade.

Buscando desconstruir o binarismo e demonstrar como a heterossexualidade influência na forma como homossexuais se comportam ou deixam de se comportar (FAGUNDES, 2015, p. 33), tendo seus afetos “fragmentados, organizados e gerenciados mediante uma lógica cis-heteronormativa” (OLIVEIRA, 2021, p. 14), os estudos *queer* vem expandindo suas fontes, entre elas, encontra-se pesquisas como esse TCC, ao qual um objeto de estudo já centenário é posto sob uma lente não-heterossexual, questionando suas intenções e seu objetivo como uma obra possivelmente *queer*. A Teoria *queer* permite que o objeto em destaque na pesquisa, o conto *Carmilla*, seja lido por um olhar não-heteronormativo, explorando o relacionamento sensual e possivelmente romântico entre as duas personagens principais.

Outro termo que será utilizado por toda a pesquisa será “sáfico” ou “amor sáfico”. Vivendo entre 630 e 604 antes da Era Comum., Safo de Lesbos foi uma poetisa grega filha de nobres, conhecida por seu círculo de estudantes mulheres e seus poemas de amor abertamente homossexuais (DAGIOS, 2020, p. 153) para nossos padrões atuais. É de Safo a origem das palavras lésbica (de Lesbos) e sáfica (de Safo), ambos termos que surgem no século XIX, designando relações românticas entre mulheres, passíveis de correção médica e catalogação como doença (DAGIOS, 2020, p. 155). O amor sáfico é um termo guarda chuva que remete a atração sexual ou romântica entre mulheres, não somente lésbicas, mas também bissexuais, assexuais, panssexuais ou *queer* (SPACEY, 2023), por isso sua utilização para designar o relacionamento entre *Carmilla* e Laura parece o mais correto.

Por toda a pesquisa, a utilização do termo sáfico tem o propósito de mostrar a possibilidade de se pesquisar *Carmilla* por meio de um olhar *queer*, contestando a nomenclatura usada de vampira lésbica para o conto de Le Fanu. A principal passagem que refuta o termo, está mais ao fim do conto, quando conhece a origem da vampira, que não é explicada nos pormenores, mas deixa explícito que um nobre morávio “amara e fora amado pela bela Mircalla, Condessa de Karnstein” (LE FANU, 2010, p. 145). Esse trecho, por si só, é capaz de afirmar o uso do termo sáfica por toda essa pesquisa, pois caso *Carmilla* fosse

lésbica como muitos a denominam, nunca poderia ter amado um homem como dizem que amou.

Para a pesquisa pretendida, utilizar as derivações do nome de Safo remete ao ato de tomar para si termos pejorativos segundo uma sociedade heteronormativa, seguindo os mesmos passos da palavra *queer* e sua interpretação mais atual, de positividade e orgulho (MISKOLCI, 2015, p. 151).

Para uma discussão inicial é preciso exemplificar o que é um texto literário. Segundo Antonio Celso Ferreira (2009, p. 66-67), o texto literário pode ser caracterizado como ficção, uma história inventada a fim de entreter o leitor e levá-lo para universos distantes, mas, esta ficção está sempre vinculada à sociedade e suas condições espaciais, temporais, culturais e sociais. Ou seja, não é possível separar o período de escrita e o contexto maior da autoria, seu estilo, linguagem, biografia e a sociedade que o envolve (BORGES, 2010, p. 96 *apud* BARROS, 2004, p. 137-138). Compreender uma obra não é possível sem compreender o tempo histórico da escrita (BORGES, 2010), em nosso caso, o autor irlandês Joseph Thomas Sheridan Le Fanu. Em uma Irlanda extremamente dividida religiosamente e politicamente, em constante mudança e influenciada pela Inglaterra, em 28 de agosto de 1814, em Dublin, nasce Le Fanu, segundo filho do capelão protestante Thomas Philip Le Fanu e de sua esposa Emma Lucretia Dobbin. De família com ascendência irlandesa, inglesa e huguenote, Le Fanu teve uma irmã mais velha, Catherine, e um irmão mais novo, William (MCCORMACK, 1991, p. 31-32). Os primeiros anos de Le Fanu se passaram majoritariamente nos locais de trabalho de seu pai, como o Hibernian Military School, onde por onze anos seu pai foi capelão (MCCORMACK, 1991, p. 24-25). Em sua função, o reverendo era responsável pela educação de aproximadamente 600 crianças de ambos os sexos e é nessa primeira infância que Joseph explora a escrita por meio de desenhos com anedotas morais, baseadas nos estudos religiosos protestantes e na convivência militar do local (MCCORMACK, 1991, p. 24-25).

Em 1826, o patriarca Le Fanu é indicado ao posto de pároco no Condado de Limerick, sendo todos da família realocados para Abington, uma vila rural diferente da conhecida Dublin. Essa mudança marcou Le Fanu (DEMPSEY, 2022, p. 5), não somente pelo isolamento, mas também pela violência que famílias protestantes sofriam em comunidades majoritariamente católicas (BISPO, 2019, p. 33). A partir de sua adolescência, o futuro autor esteve em contato com uma Irlanda em mutação, sendo o Condado de Limerick local de inúmeras revoltas como a Emancipação Católica e a Guerra do Dízimo, ocorridas entre 1820

e 1830, e conhecido como um lugar “retrógrado de pobreza e violência” (DEMPSEY, 2022, p. 6).

Sobre a personalidade de Le Fanu, sabe-se que era recluso e introvertido, sempre aprendendo sozinho por meio da biblioteca particular de seu pai e conhecido por viver em seu próprio mundo. Seu irmão William relata que, por vezes, Joseph levava um livro para o telhado da casa na esperança de evitar visitas (MCCORMACK, 1991, p. 33). A educação formal das crianças Le Fanu ficou a cargo de seu pai e do tutor John Stinson (MCCORMACK, 1991, p. 32), dono de títulos de Shakespeare, Milton, Smollett, Johnson, Burke e dicionários de irlandês e gaélico, muito importantes na formação literária de LeFanu (MCCORMACK, 1991, p. 33).

Em 1833, Le Fanu retorna sozinho para Dublin e se torna calouro do curso de Direito no Trinity College, mas sem demonstrar interesse pela profissão (BISPO, 2019, p. 33-34). Durante seu período acadêmico, Le Fanu estava entre os melhores debatedores da College Historical Society, possibilitando sua estréia como jornalista no recém criado *Dublin University Magazine* em 1837, onde foi editor e proprietário até quase sua morte (LEE, 1892, p. 397). A carreira no jornalismo seguiu adiante, tendo em 1839 entrado para o grupo dos jornais *The Warder* e *Dublin Newspaper*, além de posteriormente tornar-se dono do *Evening Packet* e *Dublin Evening Mail* (LEE, 1892, p. 397).

Em 1844, Joseph casou-se com Susanna Bennett, com quem teve quatro filhos entre 1845 e 1854. Após a morte de seu pai em 1845, Joseph passa a cogitar a possibilidade de se tornar autor de livros (MCCORMACK, 1991, p. 95-96), iniciando por contos como *The Cock and Anchor: Being a Chronicle of Old Dublin* e *The Fortunes of Colonel Torlogh O'Brien - A tale of the wars of King James* entre 1845-1847, ambos em anonimato e sem sucesso aparente (LEE, 1892, p. 397). Antes de Joseph, já havia escritores na família, tendo seu pai publicado a tradução de um texto de Abbé Guenée intitulado *Lettres de certaines Juives à Monsieur Voltaire* em 1777, com uma segunda edição em 1790 (LEE, 1892, p. 397-398), além de dois tios e uma prima, todos autores de peças, versos e contos (LEE, 1892, p. 398).

O primeiro escrito² de Le Fanu, *The Cock and Anchor*; traz a história de um namoro frustrado, possivelmente inspirado no noivado iminente de Le Fanu e Bennett. Contudo, segundo W. J. McCormack (1991, p. 97), é possível reconhecer um teor anti-papal e celebratório da vitória Jacobita em 1710, demonstrando a forte relação do autor com a política conservadora e a religião protestante. A literatura inicial de Le Fanu é seriada em

² Segundo W.J. McCormack (1991, p. 97), *The Cock and Anchor* pode não ser a primeira novela escrita por Le Fanu, mas é considerada a primeira obra completa pelo autor.

jornais, sendo curtas histórias de fantasmas ou memórias de lugares de sua infância (MCCORMACK, 1991, p. 125), além de acontecimentos pessoais como seu casamento, nascimento dos filhos e mortes na família (DEMPSEY, 2022, p. 9). A obra de Le Fanu não era lida apenas na Irlanda, chegando em lares britânicos por meios de jornais como o *All the Year Round*, de Charles Dickens (BISPO, 2019, p. 35).

O casamento de Le Fanu e Susanna Bennett é conhecido por ser supostamente infeliz (BISPO, 2019, p. 35). Entretanto, não é possível negar a melancolia do autor frente a viuvez precoce em 1858, além de ter perdido o pai e a irmã mais velha em décadas anteriores, todas perdas que afetaram seu espírito (LEE, 1892, P. 397).

Entre 1845 e 1872, Le Fanu publicou aproximadamente 16 obras seriadas em jornais ou contos, tendo postumamente sido publicado *The Purcell Papers* em 1880 (LEE, 1892, p. 397). Sua carreira pode ser dividida em três períodos. O primeiro, entre 1838 e 1848, fortemente inspirado pelo escocês Walter Scott, criando contos, baladas e canções com temas nacionais irlandeses. O segundo período corresponde ao seu casamento com Susanna Bennett e o nascimento dos filhos, sendo um momento de forte produção jornalística e lançamento de *The Cock and Anchor*. Por último, o terceiro momento de escrita de Le Fanu se encontra em sua viuvez e reclusão, momento com produções de teor gótico (MEDEIROS; OLIVEIRA, 2016, p. 123) como o livro *In a Glass Darkly* (1872), que reuniu cinco contos/novelas: *Green Tea*, *The Familiar*, *Mr. Justice Harbottle*, *The Room in the Dragon Voland* e *Carmilla*.

Todos os cinco contos encaixam-se na temática do horror gótico e mistério, com uma introdução escrita pelo fictício Dr. Martin Hesselius. A carreira jornalística de Le Fanu continuou ativa mesmo com seu isolamento após a viuvez, momento em que o apelido de “Príncipe Invisível” foi estabelecido (MCCORMACK, 1991, p. 198). Nos seus últimos anos de vida, suas histórias contam com temas fúnebres e sobrenaturais, vindos de uma suposta obsessão pela existência pós-morte e pelo desejo de permanecer invisível perante a sociedade (BISPO, 2019, p. 37).

Em 1869 o autor vende a *Dublin University Magazine* e pouco tempo depois assina seu testamento, a pedido de seu médico, pois já se encontrava com saúde debilitada (MCCORMACK, 1991, p. 264). Em 7 de fevereiro de 1873, Joseph Thomas Sheridan Le Fanu faleceu em Dublin, Irlanda, nunca tendo saído de seu país natal.

Sendo reconhecido como autor de temas góticos e horror, vale a menção de que Le Fanu também pode ser considerado um escritor de ficção criminal, sendo o personagem de Dr. Martin Hesselius em todas as introduções dos contos incluídos em *In a Glass Darkly* considerado um detetive do sobrenatural (MITCHELL, 2020, p. 96). No início da carreira,

seus escritos tratavam o sobrenatural com resoluções naturais, como um suposto espírito que não passava de um personagem louco, mas, com o amadurecer de suas obras, o sobrenatural prevalece e não há explicações racionais (MITCHELL, 2020, p. 101) como é possível perceber em *Carmilla*.

Joseph Thomas Sheridan Le Fanu foi um autor em segundo plano nas pesquisas sobre o gótico europeu, sendo somente em 1980 com a biografia de W. J. McCormack que sua obra e carreira renascem ao interesse público (DEMPSEY, 2022, p. 12). Os escritos de Le Fanu fazem parte de uma transição da literatura irlandesa em um momento de conflito da identidade nacional, bem como uma transição física do clã Le Fanu, tendo seus filhos emigrado para a Inglaterra, fazendo de Joseph Thomas Sheridan o último dos Le Fanu a viver e morrer na Irlanda do século XIX (MCCORMACK, 1991, p. 258).

No primeiro capítulo da pesquisa, intitulado “Letras de sangue”, pretende-se fazer um panorama do surgimento do vampiro no imaginário social, desde a antiguidade até o século XIX, período da publicação de *Carmilla* (1872). Para além do vampiro como mito em comunidades, também é possível discutir seu surgimento na literatura e seu vínculo com o gótico, um grande aliado das narrativas vampirescas. É somente compreendendo as dinâmicas do vampiro e suas bifurcações na crença popular que a pesquisa toma forma, por isso, o primeiro capítulo é capaz de organizar e detalhar origens e características de nosso principal ser sobrenatural: o vampiro.

No segundo capítulo, “Seja *queer*, cometa crimes”, faz-se uma breve exposição acerca dos ideais femininos oitocentistas, encaixando a narrativa e suas personagens. Por fim, faz-se a análise detalhada de *Carmilla* (1872) e as possíveis interpretações de cenas sáficas explícitas e implícitas no conto.

Este TCC pretende cooperar para as pesquisas recentes, capaz de enxergar a não-heterossexualidade em obras tidas como clássicas, reforçando a realidade humana de que o *queer* não é, de forma alguma, um fenômeno recente.

2 LETRAS DE SANGUE

Em 1897, Abraham “Bram” Stoker, publica seu livro em formato epistolar intitulado *Drácula*, seguindo a história de Jonathan Harker, Mina Murray, Lucy Westenra, o caçador de vampiros Abraham Van Helsing e o vampiro Conde Drácula. A narrativa de Stoker carrega tudo o que hoje consideramos clichê em história de vampiros: Drácula dorme em um caixão, dentro de um grande castelo escuro e solitário, teme alho e objetos religiosos, somente é visto à noite e não possui reflexo em espelhos, além de transformar-se em animais (MELTON, 1996, p. 206). Apesar da fama de *Drácula*, o vampiro de Stoker difere das construções de personagens vampiros de finais do século XVIII, no sentido de que não há qualquer menção à sua beleza ou poder de sedução no sentido sexual, fatores que vinham se fortalecendo nas narrativas do fim do século XVIII e início do XIX (PEREIRA, 2017, p. 80).

A lenda do vampiro não possui início exato ainda que sua natureza permaneça quase imutável durante os séculos. Definido como um ser parasita, alimentado pela energia de outrem (MARQUES, 2018), suas características físicas e seus poderes sobrenaturais se modificam conforme autor e local. Entre os mais antigos vampiros estão as lamiais gregas (MELTON, 1996) e o Chang-shih chinês (MELTON, 1996).

Ainda que no século XI a palavra *upyr* tenha surgido na escrita russa (MELTON, 1996), é somente nos séculos XVII e XVIII que as lendas vampíricas se espalham em comunidades europeias, futuro lar da histeria vampírica, levando famílias a exumar e decapitar seus falecidos por medo de que se tornassem vampiros (LECOUTEUX, 2005). É com a construção do gótico literário no século XVIII que o vampiro conhecido atualmente nasce, antes um ser de aparência repugnante (HUMPHREYS, *apud* ARGEL; NETO, 2008) a partir do século XIX e de obras como *O Vampiro* (1819), o morto-vivo passa a conviver em sociedade sem afetar sua natureza monstruosa (TOPAN, 2019).

A partir da lenda surgem contos e poesias baseados no horror vampírico, entre as principais obras que utilizam uma mulher vampira estão *Christabel* (1797-1800), *A noiva de Corinto* (1797), *A morta apaixonada* (1836) e *Carmilla* (1872). Tais obras encaixam-se no que viria a se chamar literatura gótica, estética composta por características como localidades remotas, castelos em ruínas, o sobrenatural e a monstruosidade (SMITH, 2007).

Em 1764 Horace Walpole inaugurou a literatura gótica com seu livro *O Castelo de Otranto*, abrindo o caminho para futuras obras que também se passavam em castelos em ruínas, com vilões e mocinhas e acontecimentos sobrenaturais. Anos mais tarde, a Irlanda também passa a produzir sua literatura gótica, ainda que em menor escala que a Inglaterra.

Surge o termo *irish gothic* por volta de 1970 para designar autores como Thomas Leland, que, no mesmo século XVII de Walpole, escreveu algo muito próximo ao gótico canônico.

Carmilla (1872) é considerado um clássico vampiresco e também gótico, sendo Le Fanu consagrado como um autor do sobrenatural e do horror.

2.1 Nasce o horror sanguinolento

Para discutir a criação do mito vampírico, primeiro é preciso explicar o que é, afinal, um vampiro. De modo geral, a natureza do vampiro pode ser definida como a de “um ser parasítico”, que se “alimenta da energia vital de outros seres de modo a manter ou restabelecer a sua” (MARQUES, 2018, p. 5). Deste modo, é preciso esclarecer que não existe um início exato para o surgimento do mito do vampiro, já que menções em lendas são reconhecidas desde a antiguidade greco-romana, além de indiana e chinesa (LIMA, 2016). Na Grécia antiga, ao menos três criaturas que remetem ao vampiro eram conhecidas: o *lamiai*, o *empusai* e o *mormolykiai*³ (MELTON, 1996, p. 341). A história mais conhecida ainda é de Lamia⁴, amada por Zeus, o mais poderoso dos deuses gregos. Deste romance, nasceram muitos filhos, mas Hera, esposa de Zeus, ficou furiosa de ciúmes e privou Lamia do contato com suas crianças. Reclusa em uma caverna e sem poder se vingar de Hera, Lamia extravasa toda sua raiva matando filhos de mães humanas, geralmente bebendo seu sangue. Por causa de seus atos horríveis, Lamia transformou-se em um monstro, com cauda de serpente (MELTON, 1996, p. 341). Posteriormente, essa história se desenvolveria na lenda das lârnias, mulheres com cauda de serpente que bebiam o sangue de crianças pequenas, como a Lamia original, mas que também poderiam se transformar em “lindas donzelas a fim de atrair e seduzir homens jovens” (MELTON, 1996, p. 342).

No século XIX, acadêmicos ocidentais passaram a catalogar tradições orais orientais, tomando conhecimento do vampiro chinês, chamado de *Chiang-shih* (MELTON, 1996, p. 120). Um *Chiang-shih* poderia surgir em decorrência de uma morte por suicídio ou violência, como sufocamento, afogamento ou enforcamento, além de problemas com o enterro, como um sepultamento inadequado ou muito demorado, o que deixaria o morto irritado (MELTON, 1996, p. 120). Ainda que dividindo certas características com o vampiro europeu como temor ao alho (MELTON, 1996, p. 120), alguns aspectos do *Chiang-shih* são

³ Segundo J. Gordon Melton em *O livro dos vampiros* (1996, p. 341), o *lamiai*, o *empusai* e o *mormolykiai* são criaturas vampíricas que tem a mesma função e possivelmente a mesma origem, por isso a diferença entre elas é muito pequena.

⁴ Existem outras lendas sobre a origem da Lamia, entre as mais famosas está a versão de 1819 do poema *Lamia*, autoria do poeta inglês John Keats.

únicos, entre eles: não conseguir sair de seu caixão depois de enterrado, possuir aparência corpulenta, com relatos chegando a detalhar como era capaz de assassinar pessoas decepando suas cabeças e membros. Tendo tal aparência, o *Chiang-shih* precisava atacar suas vítimas de surpresa, ao mesmo tempo em que tinham fortes impulsos sexuais, podendo estuprar mulheres (MELTON, 1996, p. 121).

É em 1047 que surge o primeiro documento escrito utilizando a palavra *upir*, que viria a dar origem à palavra *vampiro*. Chamado *O livro da profecia*, foi escrito por Vladimir Jaroslov, príncipe de Novgorod, no noroeste da Rússia. Na obra, um desonroso padre era chamado de *Upir Lichy* (“vampiro maldoso”) por seus atos imorais (MELTON, 1996, p. 47). A partir de lendas orais, o mito do vampiro se espalha e se modifica conforme avança nas comunidades.

Entre os anos de 1672 e 1725, ondas de histeria vampírica⁵ se espalharam por todo o continente europeu, especialmente na Áustria, Prússia Oriental e Hungria, sendo essa Europa Centro Oriental o berço do vampiro conhecido hoje (MELTON, 1996, p. 48). No século XVIII, inicia-se uma discussão de cunho legal, teológico e científico sobre a possível existência do vampiro graças a histeria vigente. A real existência de vampiros foi uma teoria pouco defendida entre acadêmicos, mas alguns argumentaram a favor da existência de vampiros. Talvez o mais famoso deles foi Dom Augustin Calmet, que, em 1746, publicou seu tratado *Dissertations sur les apparitions des Anges, des Démons et des Esprits, et sur les revenants, et Vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie, et de Silésie* (MELTON, 1996, p. 797).

Neste século XVIII, o vampiro do folclore costuma ser um homem, cuja aparência é definida como a de "um ser repugnante" com "unhas compridas, barba malfeita, boca e olho esquerdo abertos, rosto vermelho e inchado, envolto em sua mortalha” (HUMPHREYS, *apud* ARGEL; NETO, 2008, p. 21), tornando-se um medo inigualável. O "vampiro se reafirma em sua condição de cadáver que permanece" (TOPAN, 2019, p. 84), ou seja, o horror do vampiro pré-gótico está no ato de não se decompor, de retornar para atormentar os vivos e assassiná-los a sangue frio (TOPAN, 2019, p. 84). É neste momento dos setecentos que relatos e estudos sobre aparições vampíricas se propagam.⁶

⁵ Segundo Cambridge Dictionary (2022), “histeria” pode ser definida como um comportamento exagerado de medo, raiva e empolgação. No caso apresentado em nossa discussão, a histeria pode ser entendida como um medo exagerado de que seus parentes retornem como vampiros depois de mortos, levando a histeria em massa e exumação de cadáveres.

⁶ Para maiores detalhes, confira o subcapítulo “Literatura e vampirismo” (TOPAN, 2019, p. 84).

Nas cidades europeias de base fortemente católica, vítimas da crise vampírica, a morte natural deve ser o fim conhecido e aceito por seus fiéis, que devem viver com base nas escrituras bíblicas a fim de receber recompensas no pós-morte. Para a Igreja, um futuro vampiro poderia ser resultado de mortes não naturais, e somente certos indivíduos deveriam ter medo de se tornar tal monstro, entre eles “feiticeiros, bruxas, suicidas e pessoas que tiveram mortes violentas ou foram amaldiçoadas pelos pais ou pela igreja” (HELOISA, 2018, p. 502). No entanto, qualquer pessoa poderia se tornar um vampiro caso um animal, especialmente gatos, saltasse por cima de seu cadáver, ou um pássaro voasse sobre seu corpo sem vida (HELOISA, 2018, p. 502). Ao falar da boa e da má morte, Lecouteux (2005, p. 43) diz que os únicos defuntos não temidos naquele momento eram os que “tiveram uma vida em conformidade com os códigos morais e comportamentais da sociedade em que viveram”.

Com tantas histórias de aparições vampírescas pela Europa, famílias desenterraram seus mortos, em um momento de medo da volta de seus entes como sanguessugas. As ações de violação dos túmulos chegam a causar preocupação ao governo austríaco, que em 1731 abre uma investigação acerca dos supostos casos de vampirismo (PÉREZ, 2022, p. 18-19). Poucos anos depois, em 1755, a imperatriz austro-húngara Maria Teresa proíbe a exumação de cadáveres, em resposta ao grande número de casos de exumação, decapitação e queima de corpos, que não cessaram após a proibição (LECOUTEUX, 2005, p. 49).

A partir da construção da estética gótica no século XVIII, a imagem do vampiro se modifica, tendo no início do século XIX novos traços misteriosos e aristocráticos. O vampiro torna-se capaz de usar seus poderes de convencimento e sedução para atacar suas vítimas e beber seu sangue. Dessa forma, os vampiros do fim do século XVIII, costumam ser idênticos a um ser humano vivo, mas com certas características de um cadáver, como a pele pálida e rígida, atributos divergentes do vampiro envolto em sua mortalha do início do século. O principal diferencial entre o vampiro dos séculos XVIII e XIX, está, com certeza, em sua capacidade de conviver em sociedade sem maiores problemas (TOPAN, 2019, p. 90). Talvez o exemplo mais famoso seja Lord Ruthven em *O Vampiro* (1819), autoria de John W. Polidori, que pode viajar, fazer amigos e casar-se sem levantar suspeitas de sua verdadeira natureza.

Tais acontecimentos, como aparições de vampiros e registros de violação de sepulturas,⁷ continuam interessando até o século XX a ponto de formar uma área de pesquisa recente, a vampirologia. Montague Summers, um padre católico e acadêmico do sobrenatural,

⁷ Para uma leitura mais detalhada de relatos de aparições de vampiros e/ou cadáveres reanimados, confira Lecouteux (2005)

publicou em 1928 e 1929, respectivamente, *The Vampire: His Kith and Kin* e *The Vampire in Europe*. As narrativas de Summers em ambas as obras trazem não somente uma definição da mitologia, como também relatos de aparições vampíricas em inúmeros momentos da história europeia.

Entre os acontecimentos apresentados por Summers, é possível reconhecer casos de hematofilia, também chamado de vampirismo, doença que faz com que pessoas tenham desejo de beber sangue para satisfação própria, ou, como no caso apresentado por Summers, um assassino em série que mordida o pescoço de suas vítimas, decapitava suas cabeças e canibalizava seus corpos. Casos assim não necessariamente dizem respeito ao surgimento do vampiro como mito, mas sim, seu impacto na cultura e posterioridade da sociedade, ao ponto de que algumas pessoas se identificam como um vampiro ou praticam atos violentos com a crença de que necessitam de sangue humano para sobreviver.

2.2 Literatura e vampirismo

Como exposto anteriormente, as histórias de vampiros se ampliaram de forma oral e migraram para diversas regiões da Europa, recebendo novas traduções e detalhes. Surgem relatórios e reportagens divulgando supostos casos reais de vampirismo, como o de Arnold Paole, ex-soldado sérvio falecido em 1726 e supostamente retornado como um vampiro, causando ansiedade na população (MELTON, 1996, p. 590). Segundo Pam Keesey (1997, p. 49), casos de vampirismo eram facilmente disseminados graças ao avanço da prensa tipográfica e a facilidade da reprodução de textos vindos de outras cidades, além do trabalho dos contadores de histórias e viajantes alfabetizados, que prestavam o serviço de ler em voz alta para a população majoritariamente analfabeta.

Apesar do vampiro mais conhecido do mundo literário ser um homem - Conde Drácula, criado por Bram Stoker em 1897 -, as primeiras histórias escritas no século XVIII diziam respeito a mulheres vampiras (KEESEY, 1997, p. 52),⁸ primeiro em verso e posteriormente em prosa (MATANGRANO, 2022, p. 10). Entre essas vampiras podemos citar Geraldine em *Christabel* (1797-1800), a noiva anônima em *A noiva de Corinto* (1797), Clarimonde em *A morta apaixonada* (1836) e Carmilla no homônimo *Carmilla* (1872), sendo, respectivamente, dois poemas e dois contos.

No decorrer dos percursos feitos pelas lendas vampíricas na literatura, a Alemanha foi o local de início. Em 1797, o autor alemão Johann Wolfgang Von Goethe, famoso por seu

⁸ Para uma discussão mais aprofundada acerca da mulher vampira, indica-se a leitura completa do livro *Vamps: an illustrated history of the femme fatale* (1997) de Pam Keesey.

livro romântico *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), publica o poema *A noiva de Corinto*, inspirado em *A vida de Apolônio de Tiana* do autor grego Flávio Filóstrato (MELTON, 1996, p. 327). A narrativa de Goethe segue uma jovem noiva morta que retorna para conhecer seu noivo prometido. A criação de Goethe nos mostra uma mulher recatada mas sensual, que seduz seu noivo prometido no escuro da noite e consuma um casamento que nunca aconteceria devido ao seu fim funesto. Ao negar deitar-se com seu amado, a noiva suplica que ele não fique triste:

E ela se aproxima e se ajoelha a seu lado:
 – Odeio vê-lo assim tão triste!
 Mas, ah! Se tocar em mim,
 você estremecerá ao sentir o que lhe reservo.
 Como a neve é tão branca
 e tão fria como o gelo,
 assim é o amor que você elegeu.

Impetuoso, ele a segura em seus braços musculosos,
 animado pela força vital do amor:
 – Eu a aqueceria até
 se da tumba você tivesse saído! (GOETHE, 2014, p. 12-13).

No poema, é possível perceber que em momento algum o autor identifica a noiva com a palavra *vampiro*, mas certas características podem lhe definir como uma vampira tal como a pele fria e o coração que não pulsa: “A paixão dele aquece/ dela o sangue congelado,/ mas no peito da jovem o coração não bate mais” (GOETHE, 2014, p. 12-13). *A noiva de Corinto* vem a ser a primeira narrativa sobre um ser similar ao vampiro publicada na Alemanha, e vem sendo interpretada pela historiografia como a grande inspiração para as características de futuros vampiros, como a maldição da vida pós-morte e a sedução de suas vítimas (PEREIRA, 2017, p. 29).

Se *A noiva de Corinto* é considerado o primeiro poema com a temática vampira em alemão, *Christabel* (1797-1800) é o primeiro poema deste tema em língua inglesa. Tendo sido escrito durante três anos, mas nunca terminado, Samuel Taylor Coleridge segue a narrativa de *Christabel*, jovem de classe alta, que, ao passear pela floresta à noite, encontra uma garota pedindo ajuda após ser deixada sozinha por seus sequestradores. A garota perdida diz se chamar Geraldine e recebe o convite de *Christabel* para passar a noite em sua casa.

Apesar de inacabado, o poema de Coleridge traz em sua trama a tensão de medo e sensualidade entre Geraldine e *Christabel*, que ao ver a moça pela primeira vez diz: “Penso comigo, que visão mais terrível,/ Dar ali com uma donzela tão formosa/ De uma beleza sem igual!” (COLERIDGE, 2015, p. 181). Geraldine é acolhida no quarto da anfitriã, e ao se preparar para dormir, os pensamentos de *Christabel* se agitam ao ver a nova amiga “Ela se

ergueu, apoiada em seu cotovelo,/ Para observar a donzela Geraldine” (COLERIDGE, 2015, p. 186). A relação entre as duas garotas tem seu ápice quando Geraldine se despe e Christabel reflete “Oh! Seu peito e suas costelas/ Visão de sonho, não há palavras para ela!” (COLERIDGE, 2015, p. 186) e em seguida dormem juntas na mesma cama. Segundo Juliana de Souza Topan (2019, p. 96), existe uma relação sensual sugerida entre Christabel e Geraldine no seguinte trecho:

E tomando a jovem em seus braços,
Ah, Meu Deus!
E com a voz baixa e os olhos cheios
De tristeza, estas palavras ela disse:
“Dentro deste peito existe uma maldição
Que é senhora de tuas palavras, Christabel!” (COLERIDGE, 2015, p. 187).

Em sequência, Geraldine parece lamentar o que fará com sua nova amiga, pois Christabel saberá na manhã seguinte “a marca da minha vergonha, o selo desta dor” (COLERIDGE, 2015, p. 187). Na segunda parte do poema, Christabel tem pesadelos com Geraldine e passa a temer sua convidada. Mesmo que não seja possível sabermos o fim que Coleridge pretendia para seu poema, a história para no momento em que Christabel implora ao seu pai que expulse Geraldine de casa, pois ela sabe um segredo que não pode contar, e assim é feito.

Da mesma forma que *A noiva de Corinto*, *Christabel* é considerado pela historiografia um poema de vampiro pelas características e ações feitas por Geraldine (MARQUES, 2018, p. 36). Ainda que não utilize a palavra *vampiro*, Coleridge faz com que Christabel tenha pesadelos e enfraqueça durante a noite, enquanto Geraldine acorda “E ainda mais bela! De beleza sem par!/ Como estivesse inteira embebida/ De todas as bênçãos do descanso!” (COLERIDGE, 2015, p. 191). Entre outras características estão o banho de luar em que Geraldine se encontrava ao conhecer Christabel e a irritação que o cachorro da casa sente ao estar próximo da convidada (MELTON, 1996, p. 131).

Posterior à *Christabel*, na Inglaterra de 1819, o médico e secretário particular de Lorde Byron, John William Polidori, vem a se tornar o pai do vampiro contemporâneo ao publicar *O Vampiro*. Polidori, inspirado por Byron e sua personalidade controversa, cria Lorde Ruthven, homem aristocrata, sedutor, de feições pálidas e misterioso. Lorde Ruthven possui o que no século XXI é tido como as características marcantes de um vampiro: origem aristocrata, pele pálida, beleza, simpatia, poder de sedução para ambos os sexos e capacidade de conviver em sociedade, qualidade necessária nas narrativas mais recentes para que o vampiro tenha novas vítimas e cause maior terror (PEREIRA, 2017, p. 33). Para além do

personagem vampiro, os romances e poemas mencionados possuem atmosferas similares como o castelo isolado de Laura e seu pai em *Carmilla* ou a floresta convidativa em *Christabel*, características que viriam a compor uma estética recém criada no século XVIII, o gótico.

Em 1836 o autor francês Théophile Gautier publica *A Morta Amorosa*, conto que acompanha Romualdo, um padre católico que se apaixona por Clarimunda, uma cortesã vampira, vivendo como amantes. A narrativa de Gautier explora a confusão entre sonho e realidade de Romualdo, que vive em um momento como amante da cortesã em um palácio e depois retorna à vida de padre. Clarimunda, a vampira cortesã, é uma jovem muito bonita, mas representa perigo aos homens, pois todos os seus amantes tiveram um fim violento (GAUTIER, 2015, p. 110), e com Romualdo não é diferente, sendo uma relação romântica e sensual, mas também de alimento para a vampira, que dopa seu amado e lhe toma o sangue em seu sono induzido. Mesmo depois de morta, Clarimunda aparece nos sonhos do padre, que permanece envolto em seu charme vampírico.

A temática de mortos vivos que bebem sangue também foi explorada em língua russa, em 1847 o Conde Aleksei Tolstoi publica o conto *A família Vurdalak*, criando uma atmosfera de suspense onde o patriarca sai por dez dias e avisa que, caso ele retorne vivo após esse período, não deve ser aceito dentro de casa pois poderá ser um vurdalak, termo eslavo para vampiro (LECOUTEUX, 2005, p. 104). Não tendo seu pedido realizado, o homem retorna como um vurdalak, matando e transformando toda sua família em seu semelhante.

Anos depois, Joseph Sheridan Le Fanu publicou em 1872 sua coletânea de horror *In a Glass Darkly*, contendo cinco contos, sendo o último *Carmilla*⁹. É relevante perceber que as narrativas vampirescas no século XIX inspiram umas às outras, por exemplo, as semelhanças entre o poema de Coleridge e o conto de Le Fanu são reconhecidas pela historiografia, tendo este último uma clara inspiração em Geraldine para criar sua *Carmilla* (BISPO, 2019, p. 20).

2.3 O gótico

O gótico, segundo Michael Gamer, pode ser entendido como uma estética passível de mudança e não como um gênero literário (2004, p. 28). Apesar de divergências, certas recorrências em obras literárias góticas podem ser percebidas como a ambientação em

⁹ Para mais detalhes acerca da narrativa de Le Fanu, objeto principal desta pesquisa, siga para o capítulo 4 “Seja *queer*, cometa crimes”.

castelos e ruínas antigas, a insanidade de personagens, o sobrenatural e a monstruosidade visível ou invisível (SMITH, 2007, p. 4). Apesar das características que virão a ser abordadas na continuidade do texto, é preciso dizer que o gótico como um conceito não é consensual, sendo possível sua flexibilização e adaptação conforme a necessidade, seja na literatura ou nas artes (SÁ, 2019, p. 14).

Em 1764, Horace Walpole inaugurou a literatura gótica¹⁰ ao publicar *O Castelo de Otranto*, narrativa que segue o príncipe Manfredo e sua família, que, no dia do casamento do único herdeiro homem, presenciam um elmo gigante cair do alto e matar o noivo. Desesperado pela concretização de uma profecia que diz que o castelo pode deixar de ser seu por corrupção de um antepassado, Manfredo decide se casar com a noiva de seu filho e o que se segue são situações de tensão, horror e reviravoltas para os moradores de Otranto.

Durante o século XVIII a literatura gótica possui certa proximidade com o romantismo (GAMER, 2004, p. 28), onde o romantismo “promove uma especialização de determinados temas, imagens literárias, convenções narrativas e características discursivas preexistentes nos textos góticos.” (SÁ, 2019, p. 14). O romantismo foi um movimento artístico entre o fim do século XVIII e meados do século XIX, que tinha por aspectos principais o uso das emoções, subjetividades e imaginação (MACÍA, 2010, p. 30).

A partir do século XIX, os conceitos góticos se afastam cada vez mais do romantismo, passando a explorar temas de tensão social e econômica muito baseados na nova sociedade industrial britânica e nas ansiedades e medos da população (SMITH, 2013, p. 48), além de abordar temas arriscados como a sexualidade, desejos ocultos, paixões extremas e temores da consciência humana (FELICES; GARCÍA, 2016, p. 298).

Antes de explorar *Carmilla* e sua relação com o gênero gótico, é preciso contextualizar brevemente a Irlanda de seu tempo. Localizada no Oceano Atlântico Norte, a Irlanda é uma ilha com inúmeros povos e culturas que, desde o Medievo, sofreu conflitos com a Grã-Bretanha, até que em 1801 é absorvida completamente, no Ato da União para criar o Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda (STATE, 2009, p. 11, p. 163).

Os conflitos irlandeses também se estendiam para o âmbito religioso do catolicismo e do protestantismo. Ainda que 75% da população irlandesa fosse católica no século XVIII, ocorriam momentos em que a minoria protestante se tornava soberana, especialmente na questão monetária, sendo donos de comércios, oficiais de justiça e oficiais civis, em sua

¹⁰ De modo geral, é com o livro de Horace Walpole que o gótico na literatura tem seu início, ainda que marcações exatas estejam caindo em desuso (GAMER, 2004, p. 28).

grande maioria a favor do Ato da União na expectativa de permanecer com seu domínio financeiro sobre a maioria católica e pobre (STATE, 2009, p. 131, p. 165).

Nesta Irlanda conflituosa, a literatura gótica avançou, adaptando sua realidade sociocultural, política e literária, criando novas vertentes de um gênero naturalmente instável (FELICES; GARCÍA, 2016, p. 300). O termo *Irish Gothic* ou gótico irlandês foi criado em meados de 1970 por John Cronin ao analisar diversos autores anglo-irlandeses e irlandeses, entre eles, Le Fanu (MACÍA, 2012, p. 13), definindo como um subgênero ou forma de escrita, sem padrões estritamente definidos (MACÍA, 2012, p. 15-16). Há evidências de que autores irlandeses produziam algo próximo da literatura gótica no século XVIII, como Thomas Leland em *Longsword: The Earl of Salisbury* (1762) e *The Adventures of Miss Sophia Berkley* (1760), de autor anônimo (MITCHELL, 2019, p. 96). Outras obras irlandesas com temáticas muito próximas ao gótico e posteriores a *O Castelo de Otranto* (1764) são *The History of Lady Barton* (1771) de Elizabeth Griffin, *The Children of the Abbey* (1796) de Regina Maria Roche, *The Wild Irish Girl* (1806) de Sydney Owenson, *Milesian Chief* (1812) e *Melmoth the Wanderer* (1820) de Charles Robert Maturin. Essas obras permitiram a criação de uma tradição gótica irlandesa que foi continuada por autores como Joseph Thomas Sheridan Le Fanu e Abraham Stoker (MITCHELL, 2019, p. 96).

Alguns autores góticos faziam da Irlanda e da Escócia ambientes propícios para explorar o misticismo devido aos mistérios de sua terra, e enquanto britânicos utilizavam suas duas colônias como escape para a imaginação, irlandeses e escoceses exploravam sua realidade a sua maneira (MACÍA, 2012, p. 250). Uma explicação possível para os autores irlandeses manterem a narrativa em sua terra natal, seria a abertura que o gótico dá para a escrita, em sua maioria de irlandeses protestantes (MITCHELL, 2019, p. 96), para expressar a opressão e ansiedade vivida em uma terra majoritariamente católica. Esses sentimentos obscuros apareciam de maneira mais confortável no gótico, algo que outros gêneros literários não possibilitavam (MACÍA, 2012, p. 250).

As narrativas do gótico irlandês, especialmente no século XIX, são abertamente relacionadas com os conflitos religiosos do período, sendo a imagem do inglês colono, do anglicano ou do católico, grandes forças inspiradoras para histórias macabras (FELICES; GARCÍA, 2016, p. 303-308). Com um grande interesse pelo ocultismo e pelo sobrenatural, autores góticos irlandeses puderam expressar suas questões identitárias e políticas indagando se eram ingleses ou irlandeses, liberais ou conservadores por meio de monstros e mistérios (FELICES; GARCÍA, 2016, p. 318).

O gótico irlandês não difere do gótico britânico no que diz respeito às ambientações em castelos em ruínas, à atmosfera sobrenatural e aos eventos inexplicáveis (STANIC, 2018, p. 11). Contudo, possui peculiaridades como o sentimentalismo interno, demonstrações de agonia e desespero, que ocorrem na mente do personagem nunca sendo externalizados, e a utilização de temáticas históricas de maneira velada (STANIC, 2018, p. 8).

Carmilla (1872) é um conto que se encaixa muito bem na literatura gótica por trazer uma atmosfera de solidão desde sua primeira página, quando Laura apresenta sua casa na Estíria, um castelo na floresta, isolado da vila e suas poucas companhias domésticas, sendo apenas o pai, sua tutora e sua preceptora (LE FANU, 2010, p. 39). Durante todo o conto, Le Fanu reforça a atmosfera sombria na vida de Laura, como a carta do General Spielsdorf contando a morte de Bertha, sua sobrinha, que iria visitar Laura. Esse tipo de situação tensa é uma constante em histórias góticas (STANIC, 2018, p. 13), como o momento em que todos da casa passeiam sob a luz da lua e Mademoiselle de La Fontaine diz ser sinal de que algo místico irá acontecer, momentos antes de Carmilla sofrer o acidente (LE FANU, 2010, p. 51).

Certos momentos em que Carmilla e Laura interagem também representam sinais típicos do gótico. Quando já na casa de Laura, Carmilla e a moça se encontram pela primeira vez sozinhas e relembram um sonho de infância, onde uma viu a outra em seus respectivos quartos. Nesse momento, Laura diz sentir atração e repulsa pela beleza de Carmilla, uma ambiguidade que é considerada elemento gótico e persegue Laura por todo o conto (STANIC, 2018, p. 15).

Carmilla é considerado um clássico vampírico e gótico, classificado como tal nas primeiras páginas do conto (STANIC, 2018, p. 13), sendo Le Fanu um autor capaz de ambientar e descrever o pitoresco e sombrio do gênero de forma a levar o leitor facilmente para a Estíria e a escuridão da capela Karnstein.

3 SEJA *QUEER*, COMETA CRIMES

No século XIX inglês, como exposto por meio de Michel Foucault (1988), a sexualidade passa a ser estritamente domiciliar e o papel da mulher segue o mesmo caminho. Havia a expectativa de que a mulher se tornasse *O anjo do lar*, sendo uma mãe perfeita e uma esposa troféu, capaz de carregar toda a virtude e feminilidade em seus ombros (SOUZA; SOUZA, 2018). Em contrapartida estava a *Nova mulher*, que caminhava a passos pequenos para sua liberdade financeira, algumas vezes caminhando na direção do trabalho sexual, como a prostituição (SOUZA; SOUZA, 2019). Como uma terceira via, propõe-se a *Mulher sáfica*, capaz de manter relacionamentos românticos e sexuais com outras mulheres de modo secreto, sem perder seus trejeitos femininos e utilizando-se das relações platônicas oitocentistas como disfarce (CHAVES, 2021).

A sexualidade em *Carmilla* (1872) é explorada em todo o enredo, desde o início da narrativa, na infância de Laura, até a morte da vampira que dá nome ao conto. Por meio de declarações românticas e atitudes sensuais, Carmilla demonstra para Laura todo seu desejo pela humana, que algumas vezes retribui, sempre enfatizando a ambiguidade de seus sentimentos, ora medo, ora desejo.

Ao falarmos da sexualidade feminina no século XIX irlandês, é preciso falar da sexualidade também na Inglaterra, país de maior influência em terras irlandesas, especialmente durante a regência da Rainha Vitória, entre 1837 e 1901. Como demonstração dessa influência inglesa está o próprio conto *Carmilla*, pois Le Fanu põe o pai de Laura como guardião de sua língua natal na Estíria, ensinando Laura desde criança a falar inglês em casa, assim, o autor comunica que todos os personagens seguem o padrão social e cultural inglês, tendo interações e julgamentos com base no que se espera de um inglês (TRINGALI, 2016, p. 12).

Com mudanças políticas, sociais e econômicas, a Inglaterra oitocentista expandiu seus horizontes e atingiu o progresso industrial, mas manteve-se conservadora em outras questões, a sexualidade entre elas (OLIVEIRA, MEDEIROS, 2016, p. 113). No século XIX a sexualidade passa a ser um assunto proibido, especialmente às garotas, desde a infância com a negação do sexo biológico até a vida adulta com o casamento, não há espaço para questionar, conversar ou experimentar o sexo para além do serviço de reprodutividade (SOUZA; SOUZA, 2019, p. 328). Em contraponto, quanto mais proibido fosse, mais prolífero o assunto se tornava e este mesmo século XIX de opressões passa a ser um local de metáforas sexuais sendo um ótimo exemplo a literatura “imoral”, com histórias eróticas

explícitas ou implícitas, fervorosamente lida por homens e mulheres em um momento de avanço da alfabetização da população (OLIVEIRA; MEDEIROS, 2016, p. 117). Portanto, nas classes média e alta, em âmbito doméstico, a sexualidade feminina oitocentista era velada, sendo possível reconhecer dois tipos ideais femininos: o anjo do lar e a nova mulher.

O anjo do lar, em inglês *The angel in the house*, é caracterizado por sua obediência, delicadeza, fragilidade, uma mulher que é tutelada pelo pai e que ao casar passa a ser tutelada pelo marido, uma mãe perfeita e guardiã da moral, cuja sexualidade não pode ser expressa, sendo o ato sexual apenas o prazer masculino e não o seu (SOUZA; SOUZA, 2018, p. 248). Nesta sociedade, a mulher deveria ser um troféu do marido, exibindo em suas roupas, expressões e personalidade a pompa e grandeza do homem (SOUZA; SOUZA, 2018, p. 251).

Sua antagonista é a nova mulher, em inglês *The new woman*, cujo maior desejo é o de ser contrária ao anjo do lar. Vitorianas e pobres, as novas mulheres davam pequenos passos em direção a sua liberdade financeira, sexual e doméstica, rejeitando os ideais esperados de um anjo do lar por meio do trabalho (SOUZA; SOUZA, 2019, p. 336). Enquanto as mulheres de classe média e alta não podiam trabalhar por respeito ao marido e a tudo o que seu status representava, mulheres de classes menores precisavam manter financeiramente seus lares, tendo muitas seguido o caminho da prostituição como solução (SOUZA, SOUZA, 2019, p. 337). Enquanto as mulheres angelicais cumpriam seu papel no âmbito doméstico, seus maridos comumente frequentavam prostíbulos para satisfazer seu apetite sexual que não podia ser saciado por suas esposas, “mantendo-os, assim, homens honrados e comprometidos para com seus lares” (OLIVEIRA; MEDEIROS, 2016, p. 117-118) e conscientemente, ou não, contribuindo para o surgimento dessa nova mulher.

A homossexualidade serve como uma terceira via para o tipo ideal da mulher, pois, se o anjo do lar é desejado e a nova mulher é necessária, a mulher sáfica oitocentista era considerada um desvio da norma, uma doença que deveria ser combatida (OLIVEIRA; MEDEIROS, 2016, p. 120). Inúmeros são os casos de mulheres sáficas no século XIX que mantinham relacionamentos escondidos pelo véu da amizade, que neste período era íntima e crucial para o convívio em sociedade. Desenvolviam uma relação platônica que, por vezes, resultava em um romance (CHAVES, 2021, p. 9). Entre amigas e/ou amantes, cartas afetuosas e declarações românticas eram comuns e lidas como inocentes, sendo possível manter relações extraconjugais sem esforço, já que toda a sociedade desconsiderava tais demonstrações como um “perigo” para a heteronormatividade, não havendo qualquer lei

britânica que condenasse a homossexualidade feminina,¹¹ apenas a masculina (CHAVES, 2021, p. 9).

Carmilla é um conto que explora o relacionamento entre duas mulheres, e que, ao ignorar as características vampírescas, pode ser lido como um romance entre Laura e Carmilla. Inicia-se como uma amizade e, perante os olhos do leitor, torna-se um envolvimento platônico por parte de Carmilla, que abertamente deseja Laura, uma garota confusa sobre seus próprios desejos. Carmilla pode ser considerada uma mulher sáfica, essa terceira via da experiência feminina oitocentista, em contraponto à Laura, que tanto corresponde aos ideais do anjo do lar.

3.2 Carmilla: a vampira de Karnstein

O conto *Carmilla* é narrado por Laura oito anos após os acontecimentos, quando ela era uma jovem de dezenove anos. Em um primeiro momento Laura contextualiza ao leitor sua vivência isolada em um *schloss* na Estíria, criada por seu pai viúvo, uma preceptora e uma tutora de estudos. As poucas companhias de sua idade eram meninas que a visitavam por certo período de tempo e que a recebiam também em suas casas, em locais distantes.

A primeira ocorrência sobrenatural descrita por Laura em sua vida foi a que aconteceu quando tinha seis anos de idade. Ela acordou sozinha no meio da noite e se deparou com “um rosto circunspecto, mas muito belo, olhando-me ao lado da cama” (LE FANU, 2010, p. 41). Laura descreve uma jovem ajoelhada, que a acaricia e acalma, deitando ao seu lado e lhe pondo a dormir, até que sente “a sensação de que duas agulhas haviam sido enfiadas em meu peito, ao mesmo tempo, e dei um grito” (LE FANU, 2010, p. 42). Com isso, a bela misteriosa se esconde embaixo da cama ao passo que todas as pessoas da casa acordam. Muito marcante, essa é uma das primeiras lembranças de sua infância. Desde o ocorrido, Laura não dormiu mais sozinha até que completou quatorze anos.

Anos mais tarde, já com dezenove anos, Laura e seu pai, que não é nomeado, passeiam pela floresta que cerca o *schloss*. Seu pai lhe dá a desagradável notícia de que Bertha, a sobrinha de seu amigo General Spielsdorf, não poderia mais os visitar pois faleceu no dia anterior de circunstâncias desconhecidas. Essa notícia deixou Laura frustrada, pois “a visita e a perspectiva da nova amizade haviam povoado meus devaneios durante semanas”

¹¹ Ainda que não houvesse qualquer lei que julgasse a homossexualidade feminina e seus atos sexuais como abomináveis, havia casos de mulheres que vestiam-se de homens e casavam com suas parceiras, passando por um casal heteronormativo, até que houvesse a descoberta da farsa, sendo a pessoa travestida julgada por se “fantasiar de homem”, com o suposto objetivo de dominar espaços sociais e econômicos destinados aos nascidos do sexo masculino (CHAVES, 2021, p. 9).

(LE FANU, 2010, p. 45). Alguns momentos depois, pai e filha encontram as preceptoras, Madame Perrodon e Mademoiselle de Lafontaine, que juntam-se na caminhada à luz da lua. Mademoiselle afirma que “o efeito da lua, com todo aquele brilho, era múltiplo. Atuava sobre os sonhos, atuava sobre a loucura, atuava sobre os aflitos; exercia influências físicas fantásticas sobre a vida” (LE FANU, 2010, p. 48-49).

Na sequência, ruídos de rodas de carruagem chamam a atenção do grupo, que em poucos minutos vê cavalos desorientados levando uma carruagem, que parecia de alta classe, atravessando a ponte e, ao passarem pela cruz de madeira no início da estrada, os cavalos entram em pânico, causando um acidente. Assustados, os moradores do *schloss* aguardam para ver o acontecimento. De dentro da carruagem, uma jovem desacordada é retirada, a mulher que diz ser sua mãe estremece em desespero pois está “numa viagem de vida ou morte, na qual perder uma hora signifique perder tudo” (LE FANU, 2010, p. 52). Consternada por sua viagem emergencial, a mulher diz que irá colocar sua filha em uma pensão na cidade próxima, mas, a pedido de Laura, que não teria mais a visita de Bertha, seu pai oferece seu *schloss* como alternativa para tratar a jovem desacordada durante os três meses de viagem da mãe, que aceita com certas ressalvas, explicadas em segredo ao homem.

Durante a noite, Madame, Mademoiselle e Laura trocam impressões sobre a hóspede, ao que cada uma a elogia por sua beleza e voz doce. Mademoiselle pergunta se elas também viram uma mulher negra e assustadora que não saiu da carruagem, ao que respondem em negativo, mas concordam sobre a aparência estranha dos lacaios, “uns sujeitos feios, mal-encarados, como nunca vi na vida” (LE FANU, 2010, p. 57). A pedido da filha, o pai de Laura explica os pormenores da conversa que teve com a mãe da jovem acidentada, que o alertou de sua saúde frágil e nervosa. Nessa conversa, fica claro para os habitantes do *schloss* que a garota nunca contaria quem sua mãe é, de onde vem ou qual o destino de sua viagem, mesmo se perguntarem.

Tendo o médico já avaliado a garota e decidido que estava recuperada do acidente, Laura pede para visitá-la, e, entusiasmada, vai direto ao quarto, que descreve ser magnífico em proporção, com tapeçarias de temas egípcios, e com uma cama onde a garota desconhecida está sentada. Imediatamente Laura reconhece aquele rosto como sendo o mesmo de seu pesadelo infantil e a outra moça também identifica Laura como a mulher de seu próprio sonho infantil. A conexão é instantânea, Laura toca as mãos de sua nova amiga com emoção enquanto conta sua versão dos fatos:

Preciso contar-lhe a visão que tive de você; é tão estranho que tenhamos sonhado, uma com a outra, com tamanha nitidez, que tenhamos nos visto, eu a você, você a

mim, como hoje somos, quando ainda éramos crianças. Eu era menina, com cerca de seis anos, quando despertei de um sonho confuso e perturbador, e me vi num quarto, diferente do meu, com paredes forradas de um lambri danificado e escuro, com armários e cabeceiras de cama, e cadeiras e bancos espalhados pelo recinto. As camas me pareciam vazias, e não havia ninguém no quarto, exceto eu; depois de olhar ao redor durante algum tempo, e após admirar um belo castiçal de ferro, com duas hastes, que eu decerto reconheceria, arrastei-me por baixo de uma das camas, a fim de chegar à janela; mas, quando saí debaixo da cama, ouvi alguém chorar, e ainda de joelhos, erguendo os olhos, vi você... com toda certeza... você, como posso vê-la agora: uma linda jovem, com cabelos dourados e grandes olhos azuis, e lábios... os seus lábios... você, assim como você está aqui. Foi o seu rosto que me conquistou; enfiei-me na cama e a abracei; e acho que nós duas pegamos no sono. Acordei com um grito; você estava sentada e gritando. Assustei-me e escorreguei para o chão, e acho que, durante algum tempo, perdi a consciência; quando recuperei os sentidos, estava de volta em meu quarto, na minha casa. Jamais esqueci o seu rosto. Jamais seria enganada por qualquer mera semelhança. Você é a jovem que vi. (LE FANU, 2010, p. 61)

Esse primeiro encontro é repleto de choque, mas também de atração, pois uma relação de amizade rapidamente se forma. A garota, que logo se apresentaria como Carmilla, dispensa a presença de uma criada e diz que permanece de porta trancada por toda a noite. Esse era apenas um entre vários hábitos estranhos de Carmilla que desagradaram Laura, como seus movimentos extremamente lânguidos, sua altura maior que a média feminina e o silêncio sobre informações pessoais. Mas, entre a estranheza, estavam declarações ao pé do ouvido, beijos e carícias afetuosas.

A vila na Estíria passava por algumas perdas de jovens garotas que definhavam lentamente após terem contato com uma suposta aparição sobrenatural, vindo a morrer sem qualquer explicação. Laura e Carmilla presenciam o funeral de uma dessas garotas mortas, ritual que incomoda profundamente Carmilla que diz “*Ela?* Não ocupo minha mente com camponesas. Não sei quem *ela* é” (LE FANU, 2010, p. 71). Nesse dia, Laura parece perder um pouco do encanto que sentia por Carmilla, mas logo as coisas retornam ao normal. Dias depois, passa pelo *schloss* um corcunda, vendedor de objetos místicos já conhecido pelos moradores, que promete ter um amuleto contra o *oupire*, nome eslavo para vampiro, criatura que o corcunda garante ser o causador do mal na vila. Muito medrosa, Carmilla é convencida a comprar e Laura faz o mesmo, devendo usá-lo embaixo do travesseiro para afastar o mal. Esse mesmo corcunda oferece sua expertise em odontologia para arrumar os dentes de Carmilla, que ele diz ser “um dente dos mais afiados... longo, fino, pontudo, como uma sovela, como uma agulha” (LE FANU, 2010, p. 75). As opiniões do homem irritam profundamente Carmilla que o manda embora de forma ríspida:

A jovem, de fato, parecia bastante zangada, ao recuar da janela.

— Como ousa esse saltimbanco nos insultar assim? Onde está seu pai? Exijo que me peça desculpas. Meu pai mandaria amarrar esse infeliz no tronco, e ele levaria uma surra de chibata e seria marcado a ferro com o emblema do castelo!

Carmilla se afastou da janela mais um ou dois passos e sentou-se; mal o ofensor lhe desaparecera da visão, a fúria diminuiu, com a mesma celeridade com que havia escalado, e ela logo recuperou o tom habitual, parecendo esquecer o corcunda e suas tolices.

De volta à casa, as moças descobrem que mais um caso de morte misteriosa aconteceu na vila. Segundo o pai de Laura, ele só pode ser respondido por causas naturais, discordando dos camponeses que afirmam ser uma aparição. Carmilla demonstra medo e o patriarca da família lhe responde que toda a sabedoria está nas mãos de Deus. Essa fala a irrita novamente e inicia uma discussão acerca da natureza, religião e a necessidade de um médico que, segundo Carmilla, nunca foi de grande ajuda. Questionada, a hóspede diz que há muito tempo sofreu da mesma doença que as outras garotas da vila, mas ao ser perguntada sobre mais detalhes, pede que não se fale mais nisso.

Em uma noite, o filho do restaurador de pinturas compareceu ao schloss trazendo obras restauradas a pedido da família, entre elas uma chamada “Mircalla, condessa de Karnstein, A.D. 1698”. A pintura era idêntica a Carmilla, semelhança que agrada Laura e a faz pôr o quadro em seu quarto. A partir do quadro, Laura e Carmilla conversam sobre ambas serem descendentes dos Karnstein, ao que Carmilla pergunta se ainda estão vivos, recebendo resposta negativa e a informação de que as ruínas do castelo estão a cinco quilômetros de distância do schloss.

Na mesma noite, Laura acorda de madrugada paralisada e vê um movimento ao pé da cama. Por fim enxerga um gato gigantesco, de aproximadamente um metro e meio, lhe observando. Ele de repente pula em seu peito e a morde, momento em que a garota grita e percebe uma mulher lhe observando ao pé da cama até sumir em direção a porta que misteriosamente permanecia trancada. Laura permanece deitada e alerta em sua cama até o amanhecer. A partir desse encontro, a saúde de Laura se deteriora rapidamente, mas ela não comenta o episódio com o seu pai. Sua tutora e sua preceptora lhe ouvem e provocam ainda mais medo na menina ao contarem sobre o caminho mal assombrado próximo ao quarto de Carmilla, onde os funcionários diziam ver um vulto feminino por lá. Laura pede para que não contem essa história para Carmilla, que é ainda mais medrosa que ela.

Quando desce de seu quarto, sempre no início da tarde, Carmilla comenta um acontecimento parecido ao de Laura, mas diz que o amuleto que compraram a protegeu, o que incentiva a garota a usar também. Nas próximas noites, Laura dorme sem interrupções, mas acordava cada vez mais exausta e com ares doentios, até que em uma das noites ela vê

Carmilla ao seu lado com manchas de sangue na roupa. Levando um susto, Laura jura que a amiga foi assassinada e mobiliza toda a casa para a encontrar, mas ela não está no quarto ou em qualquer outro local da casa, aparecendo somente na manhã seguinte, explicando que é possivelmente sonâmbula e não lembra como dormiu fora de sua cama.

As feições doentias de Laura continuam e seu pai chama um médico, que, ao examinar seu peito, identifica uma mancha azulada coincidente com a marca deixada por um vampiro e recomenda que Laura nunca seja deixada sozinha. No mesmo dia, um mensageiro entrega uma carta do General Spielsdorf avisando de sua visita, o que parece irritar o pai de Laura. Ele a chama para visitar as ruínas do castelo de Karnstein, mas, no caminho, encontram o General que aceita acompanhá-los. Ainda abalado pela morte de sua sobrinha, o restante do trajeto se passa com a história do infortúnio de Bertha e do General, e por que ele estava naquela missão pela Estíria.

Em forma de memória, o General conta que em um baile da alta sociedade, Bertha e ele conheceram uma senhora e sua filha chamada Millarca, que desde o início se mostrou muito interessada na sobrinha, enquanto sua suposta mãe dizia ser uma amiga de longa data do General. Mesmo afirmando não a reconhecer, a senhora dizia que não revelaria sua identidade. Depois de conversas amenas, a senhora é chamada de canto por um laçao que a faz viajar de última hora em uma situação de vida ou morte. Ela explica ao General que sua filha vinha se recuperando de um acidente a cavalo e não poderia a acompanhar tão rápido, tendo a generosa resposta do cavalheiro de que aceitaria Millarca como sua hóspede e companhia para Bertha, que se encantou rapidamente pela jovem.

Em poucas semanas da visitante em sua casa, Bertha foi afetada por uma doença misteriosa que a deixava fraca, tendo pesadelos e vendo aparições durante a noite. Essa doença a levou à morte prematura. Pausando sua história, a carruagem chega às ruínas e o General procura um lenhador ali próximo que lhe explica o que aconteceu naquele lugar abandonado:

— Por que o vilarejo foi abandonado? — perguntou o general.

— Foi atacado por assombrações, senhor; várias já foram perseguidas até o túmulo, identificadas pelos testes costumeiros e extintas pelos meios de sempre... decapitação, estaca e fogo; mas isso só aconteceu depois que muitos habitantes foram mortos.

— Porém, mesmo depois de todas essas providências — ele prosseguiu —, mesmo depois de tantos túmulos abertos e tantos vampiros privados de seu terrível alimento, o vilarejo não se libertou. Mas, um nobre morávio, que por acaso passava por aqui, soube da situação; versado nesses assuntos... conforme costuma ser o caso de muita gente no país dele... ofereceu-se para livrar o povoado daquele que o atormentava. E fez o seguinte: sendo aquela noite de lua cheia, ele subiu, logo após o pôr-do-sol, ao topo da torre desta capela, de onde podia ver o cemitério, lá

embaixo; dá para ver o cemitério lá daquela janela. E ficou ali, até que o vampiro saiu do túmulo, depositou ao lado da cova os panos de linho que lhe serviam de mortalha e deslizou em direção ao vilarejo, a fim de assombrar os habitantes.

— O estranho, depois de ver tudo isso, desceu da torre, pegou os panos de linho do vampiro e os levou consigo, de volta ao topo da torre. Quando retornou de sua perambulação e percebeu a falta dos panos, o vampiro, enfurecido, gritou para o morávio, por ele logo localizado lá no topo da torre; e o morávio acenou para ele, que subisse para pegar os tais panos. O vampiro, então, aceitando o convite, começou a escalar a torre; mas, assim que ele chegou à muralha, o morávio, com um golpe da espada, rachou-lhe o crânio ao meio, atirando-o lá embaixo, no cemitério; em seguida, descendo a escada em espiral, o estranho cortou-lhe a cabeça e, no dia seguinte, entregou a cabeça e o corpo aos habitantes, que os empalaram e queimaram (LE FANU, 2010, p. 129)

O lenhador não sabe localizar os túmulos, mas parte em busca de alguém que possa, enquanto o General Spielsdorf continua contando a tragédia de Bertha. Preocupado com sua sobrinha, um médico é chamado e diz que o diagnóstico só pode ser vampirismo, pois Bertha tinha dois furos próximos a garganta e todos os seus sintomas de fraqueza indicavam a proximidade de um vampiro. A fim de vingar sua protegida, o General tenta surpreender o monstro no quarto de Bertha e acaba vendo Millarca surgir como uma presença sobrenatural. Para tentar dar fim a situação, ele tenta golpeá-la com sua espada, mas Millarca é mais rápida e consegue fugir, deixando Bertha para falecer na mesma noite.

Ao fim do seu relato, Laura percebe semelhanças com as situações que viveu nas últimas semanas e, ao alcançarem às ruínas, vê Carmilla chegando para os acompanhar no passeio. Isso causa a raiva de Spielsdorf, que acredita que Millarca e Carmilla são a mesma pessoa, e novamente tenta matá-la e falha. Laura e seu pai ficam assustados com a reação sem explicações. O lenhador retorna com o Barão Vonderburg, parente do morávio salvador da vila, que teria conhecimento de como lidar com vampiros na região, decidindo erradicar o mal de Carmilla/Millarca conforme a lei, com a presença de um padre e um comissário, sendo registrado tudo o que foi necessário.

Enquanto os homens se preparam para a caçada, Laura é vigiada por toda aquela noite e seus sintomas diminuem conforme a distância de Carmilla, que desapareceu do *schloss*. Proibida de participar da exumação, Laura diz ter conhecimento do que fizeram pois leu o relatório final que estava em posse de seu pai. Ao abrirem o túmulo de Mircalla Karnstein, o corpo que conheciam por Carmilla estava intacto, nadando em sangue fresco, de olhos abertos e com as feições muito jovens apesar de mais de 150 anos de falecimento. Para figurar a natureza vampírica foi preciso verificar o batimento de coração e respiração, sendo ambos devagar mas perceptíveis, Carmilla era mesmo uma vampira

Para acabar com o mal pela raiz, Carmilla/Millarca/Mircalla recebe uma estaca no coração, momento em que grita e tem sua cabeça decepada para ser queimada junto ao corpo

até virar cinzas. Depois desses eventos, Laura melhora de sua doença e viaja com o pai pela Itália por um ano, na intenção de se recuperar do horror vivido, mas, ao fim do relato, diz lembrar constantemente de Carmilla, ora como a garota alegre e ora como a vampira.

3.3 A sexualidade em Carmilla

Tendo em vista que o enredo de *Carmilla* já foi detalhado no subcapítulo anterior, e, seguindo a discussão sobre a sexualidade feminina oitocentista, a análise será feita por meio de pontos-chave da narrativa, sendo possível se debruçar em aspectos mais específicos sem precisar recontar acontecimentos menores.

O primeiro acontecimento pertinente se passa aproximadamente aos seis anos de Laura, quando ela acorda sozinha no meio da noite e se depara com uma garota jovem, ajoelhada, com as mãos em sua cama e que ao vê-la acordada, lhe dá carinho, deitando ao seu lado e a fazendo dormir, até que Laura sente “a sensação de que duas agulhas haviam sido enfiadas em meu peito, ao mesmo tempo, e dei um grito” (LE FANU, 2010, p. 42), fazendo a moça misteriosa se esconder embaixo da cama e acordando todos da casa.

Esse primeiro ataque vampírico de Carmilla para com Laura costuma ser lido por alguns estudiosos do tema pelo viés maternal, sendo Laura a filha e Carmilla a mãe, já que Laura é órfã de sua mãe biológica desde a infância e sua progenitora não se encontrava no quarto. Carmilla parece fazer o papel de mãe que acalma sua criança de madrugada, tendo Laura dito “acalmei-me deliciosa e prontamente, e voltei a dormir” (LE FANU, 2010, p. 42), até que sente a dor da mordida em seu peito, tornando o ato, que era inicialmente maternal, em erótico (SIGNOROTTI, 1996, p. 612).

Apesar do significado maternal ter seu embasamento, a hipótese da descoberta da sexualidade na infância parece a mais certa (TRINGALI, 2016, p. 13), pois esse momento seria um dos primeiros sinais da descoberta sexual de Laura, quando ela narra a beleza de Carmilla e rapidamente se acalma ao ser abraçada de forma carinhosa, ainda que sem o conhecimento de qualquer atração futura com a mesma criatura. Outro fator que corrobora essa perspectiva é a reação dos demais da casa, principalmente o pai, que rapidamente nega a possibilidade de qualquer criatura sobrenatural ter mordido sua filha no peito ou dormido em sua cama, talvez na expectativa de negar a situação que demonstra certo erotismo (TRINGALI, 2016, p. 14).

Com o susto de Laura, os funcionários no *schloss* constatam que a menina não possui marcas no peito, mas que efetivamente houve alguém em sua cama, pois dizem “Passe a mão ali na cama, naquela depressão; alguém se deitou ali, sem dúvida; o lugar ainda está

quente.” (LE FANU, 2010, p. 42). No entanto, o pai da garota é cético e rapidamente a desacredita dizendo não passar de um sonho inofensivo, atitude que os funcionários repetem para Laura, criando na garota o hábito de racionalizar todas as atitudes que Carmilla futuramente terá (TRINGALI, 2016, p. 14-15).

Treze anos depois do primeiro contato, Laura e seu pai passeiam pela floresta que cerca o *schloss*, onde seu pai conta da triste notícia de Bertha, a sobrinha de seu amigo General Spielsdorf. Isso frustra Laura pois “a visita e a perspectiva da nova amizade haviam povoado meus devaneios durante semanas” (LE FANU, 2010, p. 45). Na cena seguinte, pai e filha encontram Madame Perrodon e Mademoiselle de Lafontaine, a primeira afirma que seu pai acreditava no poder do luar, que “atuava sobre os sonhos, atuava sobre a loucura, atuava sobre os aflitos; exercia influências físicas fantásticas sobre a vida” (LE FANU, 2010, p. 48-49).

Como um exemplo do poder lunar, um acidente de carruagem acontece no caminho da floresta, em frente aos moradores do *schloss*. Deste acidente surge Carmilla, desacordada e acompanhada pela suposta mãe que pretende lhe deixar sozinha em estalagem próxima para que se recupere, pois não pode se atrasar. A pedido de Laura, que ansiava por companhia, seu pai oferece o *schloss* como alternativa para tratar a garota acidentada durante os três meses de viagem da mãe, que aceita com certas ressalvas, iniciando desde esse momento o grande mistério de Carmilla.

Neste segundo encontro, Laura não tem contato direto com Carmilla, mas sua ânsia por companhia jovem e feminina é evidente. Ainda que morasse próxima o suficiente de uma vila de camponeses, Laura possuía sangue inglês e aristocrático, como é explicado mais à frente no conto, sendo sua mãe uma descendente dos Karnstein, família nobre e desaparecida da Estíria. Ou seja, a amizade de Laura com garotas pobres dificilmente seria encorajada, por isso sua solidão era tão perceptível e a presença de Carmilla tão desejada (TREVOR, 2016, p. 19). Há outro momento no conto que demonstra o isolamento de Laura, quando Carmilla a questiona se já foi a um baile, ao que Laura responde “Não; como falas! Mas, como é um baile? Deve ser fascinante.” (LE FANU, 2010, p. 86), dando a entender que nem mesmo em socializações com outras pessoas de sangue nobre a garota comparecia (TREVOR, 2016, p. 19).

Retornando para a cronologia do conto, um médico é chamado para avaliar Carmilla e decide que ela já está recuperada do susto. Laura pede para visitá-la, e, entusiasmada, vai diretamente ao quarto onde Carmilla está na cama. Nesse encontro, o encantamento de Laura por Carmilla é iminente ao descrevê-la: “Ela estava sentada; sua figura esbelta e atraente

vestia a camisola leve, de seda, bordada com flores e forrada de tecido acolchoado” (LE FANU, 2010, p. 60). Imediatamente Laura reconhece aquele rosto como o mesmo de seu pesadelo infantil e diz que o rosto de Carmilla “Era belo, lindo; e a primeira vez que o vi, exibia aquela mesma expressão melancólica” (LE FANU, 2010, p. 60), mesmo momento em que Carmilla a reconhece como estando em seu próprio pesadelo. A conexão é instantânea:

Vi, exatamente, o rosto que havia me visitado naquela noite, quando eu era criança, e que se fixara nitidamente em minha memória, e que durante tantos anos me fizera ruminar com tamanho pavor, em momentos em que ninguém suspeitava o que eu estava pensando. (LE FANU, 2010, p. 60)

Ao contar sua versão do pesadelo e ouvir a de Carmilla, Laura diz que o sorriso da outra se suaviza, lhe passando segurança, “e o sorriso e as covinhas daquela face pareciam agora belos e perspicazes” (LE FANU, 2010, p. 60), fazendo com que ela se sinta mais segura, “sentia-me um pouco tímida, conforme costuma ser o caso das pessoas solitárias, mas a situação me fez eloquente, até mesmo ousada” (LE FANU, 2010, p. 61). Laura mostra sua ousadia ao pegar na mão de Carmilla e segurá-la enquanto a ouve falar, demonstrando afeto.

Porém, não é só Laura que sente descaradamente a atração por Carmilla, pois ela, ao contar seu sonho de infância termina o relato com uma de suas primeiras declarações amorosas:

[...] quando saí debaixo da cama, ouvi alguém chorar, e ainda de joelhos, erguendo os olhos, vi você... com toda certeza... você, como posso vê-la agora: uma linda jovem, com cabelos dourados e grandes olhos azuis, e lábios... os *seus* lábios... você, assim como você está aqui. Foi o seu rosto que me conquistou; enfiei-me na cama e a abracei; e acho que nós duas pegamos no sono. (LE FANU, 2010, p. 61)

Esse primeiro encontro a sós é importante para a narrativa pois tanto Laura quanto Carmilla se expressam abertamente sobre sua atração uma pela outra, especialmente a hóspede, que por todo o conto lança indiretas e declarações que deixam Laura desajeitada. Ao conversarem sobre a situação inesperada, Carmilla diz “Pergunto-me se você se sente tão estranhamente atraída por mim como eu por você; nunca tive uma amiga... será que encontrei uma agora?” (LE FANU, 2010, p. 62), encarando Laura, que conta ao leitor que “seus belos olhos negros me fitaram com ardor” (LE FANU, 2010, p. 62). As reações de Laura, desde o primeiro encontro a sós no quarto, passam a ser ambíguas entre o medo e o desejo (KUNNECKE, 2015, p. 11):

A verdade é que meu sentimento em relação à bela estranha era inexplicável. Eu me sentia, como ela disse, “atraída” por ela, mas havia também uma certa repulsa. Nesse sentimento ambivalente, contudo, prevalecia a atração. Ela me interessou e me conquistou; era também absolutamente formosa e indescritivelmente cativante. (LE FANU, 2010, p. 62)

Carmilla pode ser considerada a primeira pessoa, seja homem ou mulher, por quem Laura sentiu qualquer tipo de atração, seja sexual ou romântica, possibilitando a expressão de seus desejos e fantasias somente aos dezenove anos, já que ninguém à sua volta seria capaz de lhe despertar esse tipo de interesse. A título de exemplo, entre os homens de sua volta estava seu pai, que Laura descreve como "o homem mais amável do mundo, mas já envelhecido" (LE FANU, 2010, p. 40), o médico que a trata quando criança, "um homem pálido e idoso. Como me lembro de seu rosto comprido e saturnino, marcado por varíola, e de sua peruca em tom castanho!" (LE FANU, 2010, p. 43). Mais adiante na história, conhecemos o General Spielsdorf, homem muito magro e de ar angustiado após a perda de Bertha (LE FANU, 2010, p. 109), e por último, o Barão Vordenburg, que Laura diz ser o homem mais estranho que já viu, "alto, tinha o tórax estreito e curvo, e os ombros arqueados", "o rosto era moreno e ressecado, com rugas profundas" e "cabelos longos e grisalhos, caíam-lhe aos ombros" (LE FANU, 2010, p. 137). Todos os homens a sua volta tinham idade suficiente para ser seu pai ou avô, e com as mulheres não era diferente, sua preceptora Madame Perrodon tinha o "rosto cheio e bonachão" e servia como uma figura materna, enquanto Mademoiselle de Lafontaine não é descrita fisicamente, mas Laura não parece ter uma relação com sua tutora muito diferente da que tem com sua preceptora. Ao conhecermos as maneiras que Laura caracteriza os adultos em sua narrativa, é ainda mais evidente sua atração por Carmilla (TREVOR, 2016, p. 24), já que não há qualquer outra pessoa descrita de forma tão elogiosa quanto sua nova amiga.

Por fim, Carmilla recusa a companhia de criadas em seu quarto e diz que tranca sua porta todas as noites por medo, e, ao se despedir, Laura diz que "aqueles olhos atraentes me seguiram, um olhar afetuoso e melancólico" (LE FANU, 2010, p. 63) causando em si um sentimento de vaidade pela afeto rápido de sua amiga, refletindo ao leitor "Os jovens se afeiçoam, e até amam, por impulso" (LE FANU, 2010, p. 63). Os elogios de Laura a Carmilla são múltiplos por toda a obra, como ao vê-la no dia seguinte, mais tarde que o comum, já que Carmilla não levantava cedo, Laura diz:

No dia seguinte, voltamos a nos encontrar. Minha companheira me proporcionou muito contentamento — sob vários aspectos. Sua aparência nada perdeu à luz do dia — sem dúvida, eu jamais vira criatura mais bela, e a lembrança desagradável daquele rosto, conforme se apresentara no sonho, perdera o efeito, desde o instante do inesperado reconhecimento. Ela confessou ter sentido um impacto semelhante, quando me viu, e a mesma leve repulsa misturada com admiração. Agora ríamos juntas do nosso medo passageiro. (LE FANU, 2010, p. 63-64)

A narrativa em primeira pessoa permite que o leitor conheça os sentimentos de Laura, mas também abre para a interpretação de que seu relato não é confiável. No início do conto, ela diz que “Oitos anos já se passaram desde então” (LE FANU, 2010, p. 40), mas durante o quarto capítulo se contradiz: “escrevo isso, embora passados mais de dez anos [...]” (LE FANU, 2010, p. 68). Para além da inconsistência do tempo, Laura pode manipular suas reações frente às declarações de Carmilla, tanto por motivo de anos passados, quanto por vergonha, como no capítulo quatro chamado “Os hábitos da jovem - uma caminhada”.

Esse pode ser o capítulo mais relevante para conhecermos o relacionamento sáfico entre as personagens e também explorar a possibilidade de uma narradora não confiável. Laura não mente sobre sua atração para com Carmilla, a caracterizando com todos os elogios possíveis, como já foi dito, mas a partir do capítulo quatro, seu encantamento encontra motivos para diminuir, entre eles os segredos que a hóspede guardava e não parecia interessada em compartilhar com Laura tão cedo. Entre os motivos que desagradaram Laura também estavam as declarações românticas e abertamente sensuais de Carmilla, que se iniciam na noite do acidente, mas continuam ainda mais intensas com o passar das semanas.

A jovem tinha o hábito de me puxar, com seus lindos braços, pelo pescoço, encostar a face à minha, e murmurar em meu ouvido: “Querida, teu coraçãozinho está magoado; não me consideres cruel por obedecer à lei irresistível da minha força e da minha fraqueza; se o teu querido coração está magoado, meu coração selvagem sangra. No êxtase da minha tremenda humilhação, vivo no calor da tua vida, e tu haverás de morrer... morrer, morrer languidamente... na minha. Não consigo evitá-lo; assim como me aproximo de ti, vais te aproximar de terceiros, e tomarás consciência do êxtase dessa crueldade, que contudo não deixa de ser amor; portanto, não queiras saber mais a meu respeito e a respeito da minha família, mas confia em mim com todo o teu espírito”. E depois de pronunciar tal rapsódia, apertava-me num abraço trêmulo, e seus lábios tocavam meu rosto com beijos delicados. (LE FANU, 2010, p. 67)

Para o leitor, Laura rapidamente deixa claro que não gostava “daqueles abraços ridículos, que não ocorriam com muita frequência, eu ansiava por me livrar” (LE FANU, 2010, p. 67). Essa reação parece um tanto confusa quando lembramos que entre o sentimento de repulsa e atração, esse último prevalecia (LE FANU, 2010, p. 62). Segundo Trevor (2016, p. 20), no conto há a ambiguidade de sentimentos, e que, entre eles, a culpa permeia, como pudemos notar na citação anterior, demonstrando como Laura se sente na obrigação de se explicar para o leitor, pois tem noção das intenções amorosas e/ou sexuais de Carmilla para com ela. Caso não tivesse essa convicção, o sentimento de culpa não estaria presente.

Carmilla dá sinais de sua natureza vampira por todo o conto, mas nenhum é percebido por Laura, que sempre os interpreta pelo viés do desejo sexual ou romântico:

Por vezes, ao cabo de uma hora de apatia, minha estranha e bela companheira tomava minha mão e a pressionava repetidamente com ternura; nessas ocasiões ela enrubescia levemente, contemplando meu rosto com um olhar lânguido e tórrido, e ofegando tanto que o vestido chegava a ondular. Parecia um ardor de amante; sentia-me encabulada; aquilo era, ao mesmo tempo, detestável e irresistível; com olhos cheios de desejo, ela me puxava para si, e seus lábios quentes cobriam-me de beijos as faces; e ela sussurrava, quase soluçando: “És minha, serás minha; tu e eu seremos para sempre uma só”. Então, recostava-se na cadeira, cobrindo os olhos com as mãos pequeninas, e eu ficava trêmula. (LE FANU, 2010, p. 68)

É nesse instante que Laura revida e questiona “Somos parentes? O que você quer dizer com tudo isso?” (LE FANU, 2010, p. 68), recebendo apenas um suspiro de Carmilla que rapidamente solta sua mão. Laura tenta expressar sua confusão para com Carmilla por meio de teorias, tentando racionalizar as falas e acontecimentos, como seu pai e os funcionários lhe ensinaram quando criança. Laura vive isolada, em um lugar rural e tradicional, por isso é certo falar sobre sua ignorância acerca de relacionamentos homossexuais (KUNNECKE, 2015, p. 11). Isso leva o seu pensamento automaticamente a questionar se Carmilla não teria problemas de saúde, que a faziam ter “impulsos esporádicos de instinto e sentimento reprimidos” (LE FANU, 2010, p. 69), ou se tudo não passava de um garoto disfarçado para lhe seduzir:

Haveria aqui um disfarce e um flerte? Eu havia lido acerca desse tipo de coisa em velhos livros de histórias. E se algum rapaz enamorado tivesse conseguido entrar na casa, disfarçado, a fim de fazer-me a corte, contando para tal com a assistência de uma senhora aventureira e esperta? Mas havia muitos pontos contrários a tal hipótese, por mais atraente que ela fosse para a minha vaidade. (LE FANU, 2010, p. 69)

Mas, como põe Laura, havia motivos para discordar dessa hipótese, pois Carmilla era muito feminina, ainda que mais alta que a média e com movimentos extremamente lânguidos que incomodavam a narradora. Carmilla era “esbelta, e extremamente graciosa”, com uma “pele saudável e viçosa; os traços eram delicados e belamente delineados” e os cabelos “eram maravilhosos - nunca vi cabelos tão fartos e tão sedosos, sobretudo quando os soltava à altura dos ombros” (LE FANU, 2010, p. 65). Todas essas características tipicamente femininas já respondem negativamente à teoria de um garoto disfarçado, mas também corroboram com a ideia de que Laura sabia do teor sexual das falas de Carmilla, algo que somente amantes homens deveriam falar.

Em um dado momento da narrativa, Carmilla e Laura estão sentadas embaixo de uma árvore quando são surpreendidas pelo cortejo fúnebre de uma das garotas da vila, filha de um guarda florestal, que faleceu da mordida de uma pessoa vampira, que sabemos ser Carmilla. A visitante se incomoda com o cortejo e assusta Laura com sua reação agressiva,

diz que odeia enterros e pede para ir embora, é quando Laura diz que seu pai participou do enterro e Carmilla parece ainda mais aborrecida: “*Ela?* Não ocupo minha mente com camponeses. Não sei quem *ela é*” (LE FANU, 2010, p. 71).

A reação de menosprezo para com os camponeses da vila na Estíria, especialmente suas vítimas, garotas jovens e belas, mas pobres, demonstra a diferença de tratamento que Carmilla, como uma vampira, dava para as garotas que cruzavam seu caminho. Com Laura e Bertha, garotas de família nobre, Carmilla parece criar um vínculo emocional antes de atacar com paciência, tomando seu tempo até a morte, já com suas vítimas camponesas, a vampira rapidamente as visita uma ou duas vezes, até que em no máximo três dias elas vem a falecer. Para Kunnecke (2015, p. 12), o ato de matar mais rapidamente as camponesas faz referência ao ato sexual, envolvendo mais o físico, carnal, de se alimentar do sangue delas, sem a necessidade de um investimento emocional e romântico.

Esse investimento emocional de Carmilla para com Laura é visto em todas as declarações da vampira:

— Tens medo de morrer?
 — Sim, todo mundo tem.
 — Mas, morrer como amantes... morrer juntas, para poder viver juntas. Meninas são lagartas enquanto vivem neste mundo, mas se transformam em borboletas quando chega o verão; no entanto, nesse ínterim, há vermes e larvas, você entende? Cada qual com suas propensões específicas, suas necessidades e estruturas. (LE FANU, 2010, p. 77)

Primeiramente, consideremos o ato de morrer como amantes para poder viver juntas como uma mensagem de que Carmilla pretende transformar Laura, e possivelmente já tendo transformado Bertha, em vampira como ela, pois somente garotas de classe alta lhe interessam. Sendo assim, seu *modus operandi* é o investimento emocional, já mencionado. Tendo isso em mente, morrer e se transformar em vampira pode ser entendido como o fim da vivência conforme o patriarcado, o rompimento da opressão feminina, mulheres que vivem como lagartas, nunca podendo se transformar em borboletas em vida, apenas na morte.

A partir da interpretação de que a morte liberta as mulheres, pode-se seguir com a ideia de que a partir da morte de Laura, e com sua transformação de humana para vampira, as garras de uma sociedade heteronormativa não são capazes de lhe alcançar e Carmilla parece sonhar com essa liberdade ao seu lado, possibilitando um relacionamento sáfico e livre, ainda que na imortalidade.

Em uma noite, o filho do restaurador de quadros chega ao *schloss* e entre as reformas estava a imagem e semelhança de Carmilla em uma pintura, que se chamava “Mircalla, condessa de Karnstein, A.D. 1698”, uma familiar distante de Carmilla e também

de Laura. Essa última pede o quadro para pendurar em seu quarto e diz relembrar o dia do acidente de carruagem:

— Esta noite está me fazendo lembrar aquela em que você chegou até nós — eu disse.

Ela suspirou, e sorriu. Levantou-se e, uma com o braço por detrás da cintura da outra, saímos as duas pelo pátio. Em silêncio, caminhamos devagar até a ponte levadiça, onde se descortinava diante de nós a bela paisagem.

— Então, estavas pensando na noite em que cheguei aqui? — ela disse, quase sussurrando. — Estás feliz que eu vim?

— Muito feliz, querida Carmilla — respondi.

— E queres um quadro que achas parecido comigo, para pendurar no teu quarto — ela murmurou, com um suspiro, apertando o braço em volta da minha cintura e encostando o belo rosto em meu ombro.

— Como és romântica, Carmilla — eu disse. — Sempre que me contas a tua história, o conteúdo esbanja romance. Ela me beijou, em silêncio. — Tenho certeza, Carmilla, que já estiveste apaixonada; que, neste momento, tens o coração comprometido.

— Jamais me apaixonei por quem quer que seja, e jamais me apaixonarei — ela murmurou — a menos que seja por ti.

Como era bela ao luar!

Com um olhar tímido e estranho, apressou-se em esconder o rosto no meu pescoço, entre os meus cabelos, suspirando sofregamente, quase soluçando, e apertando a minha mão com suas mãos trêmulas. Sua face macia brilhava ao lado da minha.

— Querida, querida — ela murmurou. — Vivo em ti; e morrerás por mim; amo-te demais. (LE FANU, 2010, p. 81-82)

A reação de Laura é de susto, tamanha intensidade de palavras, então Carmilla desconversa e voltam para casa. Ainda que não saibamos as intenções de Le Fanu ao escrever o conto, não é possível ignorar quão explícitas são as declarações de Carmilla, ao dizer que jamais se apaixonou por ninguém a não ser que seja por Laura. Fica claro suas intenções, se não românticas, ao menos eróticas, por isso as reações de confusão de Laura, que, como exposto antes, tenta fazer o leitor acreditar que considerava errado as demonstrações sáficas de Carmilla, mesmo que sua reação de verdade fosse a atração.

Por todo os três meses de convivência, Laura tenta fazer com que sua hóspede lhe conte sobre a sua vida, até que esta responde:

Vais me achar cruel, muito egoísta, mas o amor é sempre egoísta; quanto mais ardente, mais egoísta. Não sabes como sou ciumenta. Tens que vir comigo, amando-me, para a morte; ou então me odeie, mas vem comigo, e me odeie na morte e depois dela. Não existe a palavra indiferença na minha natureza apática. (LE FANU, 2010, p. 85-86)

É possível tomar dessa citação que Carmilla não se enxerga sem Laura, nem mesmo no pós vida que já vive, possivelmente sozinha, desejando que a garota que ela diz tanto amar lhe acompanhe, mesmo que a odeie depois. Laura novamente tenta se desvencilhar de Carmilla, até que ela, aos poucos, lhe conta que quase morreu com uma mordida no peito, e que viveu um amor cruel e estranho. “O amor exige sacrifícios. Não há sacrifício sem

sangue” (LE FANU, 2010, p. 86). Novamente Carmilla alude ao ato de se transformar em um vampiro, nesse caso, ela mesma foi a vítima, ainda que não diga se foi um homem ou uma mulher quem lhe proporcionou esse amor cruel.

Nos dias seguintes Laura passa a se sentir fraca e indisposta, com sensações e temores durante o sono, por vezes ouvindo uma voz feminina, grave e clara, que lhe causava reverência e medo. Há sensações marcadamente eróticas e que, devido ao desconhecimento sexual de Laura, podem passar despercebidas:

Comecei a ter sensações vagas e estranhas enquanto dormia. A mais marcante se assemelhava ao calafrio prazeroso que sentimos quando, banhando-nos num rio, caminhamos contra a corrente. (LE FANU, 2010, p. 94)

Algumas vezes, eu sentia como se alguém passasse a mão, ternamente, pelo meu rosto e pelo meu pescoço. Outras vezes, parecia que lábios mornos me beijavam, com mais vagar e paixão à medida que se aproximavam de minha garganta, e ali as carícias se concentravam. Meu coração batia aceleradamente, minha respiração se tornava ofegante; surgia então um soluço, que parecia me estrangular e se transformava numa terrível convulsão, durante a qual eu perdia totalmente os sentidos. (LE FANU, 2010, 94)

O erotismo de ambas as cenas é perceptível, as carícias no rosto e pescoço e os beijos mornos causavam reações próximas ao ato sexual, enquanto o calafrio prazeroso pode remeter ao orgasmo (BISPO, 2019, p. 99). Assim como a ambiguidade dos sentimentos de Laura, a última citação também mostra uma ambiguidade nos atos, entre a vida e a morte. O coração acelerado e a respiração ofegante lembram a vida, enquanto o estrangulamento, a convulsão e a perda dos sentidos lembram a morte, ou seja, uma junção do medo e prazer que perpetua por todo o conto e nas emoções de Laura (CHAVES, 2021, p. 57).

Laura demora a contar sobre seus sintomas ao pai, que rapidamente chama um médico que lhe pergunta sobre a mordida, que ela diz não doer mais, e sobre a “sensação excitante que a senhorita acaba de me descrever, similar à corrente de um riacho de água fria roçando pelo corpo?” (LE FANU, 2010, p. 104). Contando seus sintomas, o médico parece reconhecer um possível ataque vampírico e indica que Laura nunca seja deixada sozinha. Novamente por meio da sensação de corrente de água, Le Fanu pode estar aludindo ao prazer sexual feminino, próximo a um orgasmo (BISPO, 2019, p. 99).

Enquanto Laura tenta compreender sua nova condição e Carmilla passa o dia sumida, o General Spielsdorf envia uma carta para seu pai avisando que estará de visita. Irritado, o pai de Laura propõe que façam um passeio pelos destroços da capela Karnstein. No entanto, no meio do caminho encontram o General que sofregamente conta a história da desgraça de sua sobrinha e protegida, Bertha, enquanto se encaminham para a capela. O

General explica seu plano de exumar os cadáveres, o que assusta Laura e faz seu cético pai achar que seu amigo está louco, até que as explicações são feitas.

Por meio da história de Millarca (Carmilla) e Bertha, podemos reconhecer a preferência por garotas nobres e novamente o investimento emocional que a vampira faz até levar suas vítimas à morte. No baile em que Millarca e sua suposta mãe conhecem Bertha e o General, a vampira constantemente olha para Bertha e quando se conhecem “falava como uma amiga; elogiou o vestido da menina e insinuou, com muita graça, admiração por sua beleza” (LE FANU, 2010, p. 115). Quando Millarca retira sua máscara, o General diz que seu rosto era tão belo que era impossível para ambos não sentir atração: “Foi o que aconteceu com a minha pobre menina. Nunca vi alguém mais fascinado por outra pessoa num primeiro encontro, exceto, é verdade, a própria estranha, que parecia igualmente arrebatada.” (LE FANU, 2010, p. 116).

Em sequência, o General conta sobre a hospedagem de Millarca em sua casa e da relação próxima entre ela e Bertha, que, assim como Laura, tem todos os sintomas de vampirismo. O relacionamento entre Bertha e Millarca não parece muito diferente do que conhecemos com Laura e Carmilla, incluindo as sensações prazerosas como a corrente de água, ou seja, assim como com Laura, Carmilla/Millarca tomou seu tempo até possivelmente transformar sua vítima, que parecia morta para seus conhecidos.

Ao chegar às ruínas da capela, o General observa o lugar e diz que os Karnstein eram uma família perversa e “é terrível que, mesmo depois da morte, eles tenham continuado a perseguir a humanidade com sua luxúria atroz” (LE FANU, 2010, p. 127). O que esse comentário exatamente quer dizer, Le Fanu não deixa o leitor saber, mas pode-se teorizar que em vida, talvez Carmilla ou outro membro de sua família, tenham sido conhecidos por seus atos sáfcos ou mesmo homoeróticos, praticantes dessa “luxúria atroz”. Ao reconhecer Carmilla como Millarca, o General tenta novamente a matar e falha, o que faz com que os homens da região mais próxima se juntem para a caçada ao monstro.

A razão por trás da caçada de Carmilla é sua natureza assassina e sobrenatural, mas também pela ousadia de seduzir outras garotas, principalmente de boa família, desafiando o poder masculino daquela sociedade (SIGNOROTTI, 1996, p. 617), pois só com a morte de Bertha e a doença de Laura que os homens passam a se organizar, comoção que não ocorreu durante as mortes das garotas camponesas (CHAVES, 2021, p. 63). Os homens em *Carmilla* não tem personalidade formada ou primeiro nome, sempre chamados por General e Barão, ou como o pai de Laura que não possui nome, ou seja, são personagens secundários em detrimento de personagens femininas bem estruturadas, que permitem à Laura e Carmilla o

papel principal (SIGNOROTTI, 1996, p. 617). É apenas na parte final do conto que os homens da narrativa tomam à frente da situação, mas mesmo assim o leitor apenas conhece os acontecimentos por Laura, que não estava presente e lê tudo dos autos do processo.

Ao falarmos de um núcleo formado majoritariamente por mulheres, podemos falar da homosociabilidade, termo muito utilizado para relações *queer* masculinas, mas que também cabe para relações femininas, sejam amorosas ou de amizade (KUNNECKE, 2015, p. 13). Por meio da homosociabilidade, podemos entender como Le Fanu criou sua Laura envolvida com mulheres, como sua governanta e sua tutora ou suas poucas amigas, sendo seu pai o único homem constante em sua vida. No último capítulo, chamado “Sofrimento e execução”, a narrativa de Laura é feita por meio dos escritos sobre a ocorrência, já que ela não pôde participar da caça à Carmilla. Laura explica ao seu leitor sobre o nascer de um vampiro, os locais que as aparições surgem e como mataram Mircalla, com uma estaca no coração e o corpo transformado em cinzas.

A história da origem de Carmilla/Millarca/Mircalla não é explicada nos pormenores, mas descobrimos que um nobre morávio “amara e fora amado pela bela Mircalla, Condessa de Karnstein” (LE FANU, 2010, p. 145). Esse trecho, por si só, é capaz de afirmar o uso do termo sáfica por toda essa pesquisa, pois caso Carmilla fosse lésbica como muitos a denominam, nunca poderia ter amado um homem como dizem que amou. O termo sáfica é abrangente, mas permite reconhecer esse trecho do conto que sempre parece cair no esquecimento, pois Carmilla, sendo humana ou vampira, permanece a mesma, que amou um homem em vida e amou mulheres na morte. A morte no conto e a fala enigmática de Carmilla sobre se tornar uma borboleta também reforça a teoria de que a morte rompe com as heteronormatividade, ainda que não tenhamos qualquer indício de que Carmilla amou mulheres em vida, temos de que ela amou no pós-vida e isso já demonstra sua quebra dos paradigmas femininos oitocentistas.

Ao fim de sua narrativa, Laura mostra como a presença de Carmilla a assombrou, e como foi necessário uma viagem à Itália por mais de um ano para que pudesse se recuperar fisicamente. O amor sentido por Carmilla, bem como o medo, no entanto, não parecem ter desaparecido do interior de Laura (HUTCHINS, 2018, p. 21):

Foi preciso muito tempo até que o horror dos eventos recentes diminuísse; e até hoje a imagem de Carmilla volta à minha lembrança, alternando ambiguidades: às vezes, é a menina alegre, lânguida, bela; outras vezes, é o demônio contorcido que vi nas ruínas da igreja; e, tantas vezes, em devaneio, assusto-me, imaginando ouvir os leves passos de Carmilla à porta do salão de estar. (LE FANU, 2010, p. 146)

Com o fim do conto, o leitor percebe que mesmo depois de morta, Carmilla criou uma nova perspectiva para Laura e, por isso, sua presença a assombra, ao ouvir seus passos fantasmas. Antes de Carmilla, Laura não cogitava a possibilidade de um amor sáfico e de acordar para sua sexualidade. Mesmo com a camuflagem dos horrores do vampiro, uma nova perspectiva é criada e, por isso, Laura parece sentir falta de Carmilla ao ouvir seus passos no salão de estar (HUTCHINS, 2018, p. 21).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto na análise do capítulo anterior, a sexualidade feminina é explorada por todo o conto em *Carmilla* (1872), especialmente por meio das declarações da vampira para com sua vítima humana, que se torna protagonista da descoberta de sua própria sexualidade a partir de seu relacionamento ambíguo, de medo e atração, com Carmilla.

A utilização da palavra sáfica foi feita por toda a pesquisa, pois há a intenção de abrir um caminho para novos termos, na esperança de que as próximas pesquisas acerca de *Carmilla* (1872) e outros contos de temática LGBTQIA+ oitocentistas não caiam em repetições de categorias tão fixas. Geralmente feitas em grande parte das pesquisas acerca da sexualidade no conto mais famoso de Le Fanu, chamar Carmilla de vampira lésbica, demonstra a falta de atenção para aspectos que demonstram a subjetividade da personagem, especialmente quando aborda sua vida pré-vampira.

Na pesquisa aqui proposta, foi possível averiguar que Carmilla amou ao menos um homem em vida, e amou mulheres no pós-vida, por isso, categoriza-la como uma vampira sáfica parece mais correto e abrangente do que chamá-la de uma vampira lésbica, como vem sendo feito em outras pesquisas.

Para além dessa nova perspectiva pretendida, concorda-se com Madison Hutchins (2018, p. 10) quando fala que fugir de terminologias LGBTQIA+, como lésbica, ou, em nosso caso, sáfico, por motivos de anacronismo não é válido, já que partindo desse pressuposto todos os subtons do conto como a sexualidade, o erotismo e o romantismo entre Carmilla e Laura é apagado e invalidado, o que desconfigura completamente a história, que é baseada nessas relações.

Acerca das intenções do autor, não há um consenso sobre os motivos de Joseph Thomas Sheridan Le Fanu para escrever *Carmilla* (1872), ainda que suas inspirações sejam facilmente traçadas de volta para os inúmeros relatos vampíricos na Europa Central, que viajavam pelas cidades por meio de escritos e histórias orais (MCCORMACK, 1991). Para William Veeder (1980), o escrito de Le Fanu faria parte de um movimento contrário à crença oitocentista de autores homens de que mulheres não tinham sexualidade, e, caso tivessem, jamais deveria ser explorada nos enredos, o que Le Fanu faz sem qualquer restrição em *Carmilla* (1872).

Contrário a essa ideia, e a que mais particularmente considero plausível, seria a de que Le Fanu criou Carmilla, a vampira transgressora e não-heterossexual, como um alerta para jovens garotas, na intenção de que seguissem as regras sociais a risca, que cumprissem o papel feminino de anjo do lar e assim não caíssem nas mãos pecaminosas de pessoas mal

intencionadas, que no conto é levado ao extremo por um vampiro, mas poderia ser uma amizade feminina um pouco mais íntima do que o esperado pela sociedade. Como expresso na curta biografia dessa pesquisa, Le Fanu foi um homem conservador e praticante desse viés político, por isso, é ainda mais interessante que sua obra prima, *Carmilla* (1872), seja estudada por pesquisadores LGBTQIA+ e por meio de uma visão não heteronormativa, muito possivelmente contrariando a intenção original de seu autor.

Entre as dificuldades da pesquisa está a já mencionada biografia de Le Fanu. Seu biógrafo mais conhecido, W.J. McCormack, é um dos poucos a pesquisar a vida e obra do autor irlandês a partir das poucas fontes restantes, mas outros pesquisadores, baseados ou não em McCormack, fazem com que informações sejam confusas, como a trajetória universitária de Le Fanu. Por exemplo, em *Sheridan Le Fanu and Victorian England* (1991), McCormack diz que em 1833 Le Fanu era calouro de Clássicos pela Trinity College, enquanto Trevor (2016) diz que Le Fanu foi graduado em Direito pela mesma faculdade, para citar apenas um pesquisador mais recente, pois todos entram em consenso pelo curso de Direito.

Questões biográficas de Le Fanu não foram o foco nesse TCC, mas fazem diferença ao considerarmos a vida e a criação da obra vasta do autor, que teve seus registros, cartas e diários queimados por seus filhos ou impedidos de ser alcançados por interessados. Outra questão acerca da vida de Le Fanu foi a descoberta tardia por mim de uma biografia intitulada *Joseph Sheridan Le Fanu*, escrita por Aoife Mary Dempsey e publicada em 2022. Além da descoberta tardia, não houve meios de acessar o livro completo, por isso as poucas partes possíveis foram utilizadas. Dempsey faz um apanhado mais recente sobre Le Fanu e se torna uma grande aliada para os estudiosos da vida e obra do autor irlandês que não se sentem totalmente satisfeitos apenas com a biografia consagrada de McCormack (1991).

Ademais, houve certas dificuldades sobre a utilização da Teoria *Queer* para a análise de *Carmilla* (1872), já que pouca ou nenhuma pesquisa acadêmica propôs uma visão mais recente baseada na fuga da heteronormatividade e a não utilização da palavra lésbica para definir Carmilla e Laura. Adotar uma terminologia recente como sáfica e amor sáfico também se tornou um desafio não esperado, pois na comunidade LGBTQIA+ houve uma adoção natural ao termo, mas a fala não se transpôs na academia, tornando o acesso a pesquisas acadêmicas acerca de uma comunidade sáfica mais complexa do que acreditado no começo.

Carmilla (1872) é um conto que proporciona novas interpretações até os dias atuais, incluindo adaptações cinematográficas como *The Vampire Lovers* (1970) e *The Carmilla movie* (2017), baseado na web série de mesmo nome que se passa na contemporaneidade, e mesmo uma adaptação literária intitulada *Carmilla and Laura* (2018), da autora lésbica S.D.

Simper, que expande o conto original de Le Fanu e dá um final romântico e imortal para as protagonistas. A pesquisa apresentada pretendeu explorar a sexualidade feminina no conto oitocentista *Carmilla* (1872) de Joseph Thomas Sheridan Le Fanu, a partir de um viés não-heteronormativo, discutindo o amor sáfico entre as duas personagens principais e sua existência em um conto gótico popular.

REFERÊNCIAS

- BISPO, Jéssica Iolanda Costa. “**Love will have its sacrifices. No sacrifice without blood**”: subversão e transgressão em *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu. 2019. 146 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Literaturas e Culturas Modernas, Nova FCSH, [s.l.], 2019.
- BORGES, Dr. Valdeci Rezende. História e Literatura: algumas considerações. **Revista de Teoria da História**, Goiás, v. 3, n. 1, p. 94-109, jun. 2010.
- BURKE, Peter. **O que é História cultural?** 2. ed. [s.l.]: Zahar, 2005. 216 p. Tradução de Sérgio Goes de Paula.
- CHAVES, Lyssia Alves de Oliveira Robeiro. **Carmilla**: a mulher lésbica entre a transgressão e o castigo na era vitoriana. 2021. 66 f. TCC (Graduação) - Curso de História, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2021.
- CARVALHO, Guilherme Paiva de; OLIVEIRA, Aryanne Sérgia Queiroz de. Discurso, poder e sexualidade em Foucault. **Revista Dialectus**, [s.l.], n. 11, p. 100-115, dez. 2017.
- CORREA, Bruna Pascoal. **O vampirismo feminino em Carmilla e suas reverberações**. 2022. 96 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Literários, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. Christabel. In: COSTA, Bruno (org.). **Contos clássicos de vampiro**. [s.l.]: Hedra, 2015. p. 179-200.
- DAGIOS, Mateus. Safô de calças?: safismo, gênero e moda no fin-de-siècle. **Veredas da História**, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 148-169, dez. 2020.
- DEMPSEY, Aoife Mary. **Joseph Sheridan Le Fanu**. Wales: University Of Wales Press, 2022. 248 p. (Gothic Authors: Critical Revisions).
- DICTIONARY, Cambridge. **Hysteria**. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/hysteria>. Acesso em: 24 out. 2022.
- DUARTE, Ana Teresa Camilo; CRUZ, Vanessa Carneiro Bandeira de Carvalho. Alguns apontamentos sobre teoria queer: uma política subversiva. In: COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E DE SEXUALIDADES, 13., 2018, [s.l.]. **Anais [...]**. [s.l.]: Editora Realize, 2018. p. 1-8.
- FAGUNDES, Rodrigo Quevedo. **Cinema queer no cinema brasileiro**: a representação dos homossexuais em *Tatuagem e Hoje eu quero voltar sozinho*. 2015. 95 f. Monografia (Especialização) - Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015. Cap. 1.
- FANU, Joseph Sheridan Le. **Carmilla**: a critical edition. New York: Syracuse University Press, 2013. 168 p. Edited and with an introduction by Kathleen Costello-Sullivan.

_____. **Carmilla**: a vampira de Karnstein. São Paulo: Hedra, 2010. 152 p. Tradução de José Roberto O’Shea.

FELICES, Francisco Diego Álamo; GARCÍA, Ana Isabel Bonachera. Análisis de las características literarias en la novela gótica irlandesa (1760-1897): una aproximación. **Revista Signa**, Almería, v. 25, p. 297-324, 2016.

FERRAZ, Salma. Vampiros: o mito é o nada que é tudo e de todos. **Nova Revista Amazônica**, Pará, v. 1, n. 1, p. 107-133, jun. 2013.

FERREIRA, Antonio Celso. A fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (org.). **O historiador e suas fontes**. [s.l.]: Editora Contexto, 2009. p. 61-93.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 152 p.

GAMER, Michael. **Romanticism and the gothic**: genre, reception, and canon formation. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 255 p.

GAUTIER, Théophile. In: COSTA, Bruno (org.). **Contos clássicos de vampiro**. [s.l.]: Hedra, 2015. p. 194-122.

HELOISA, Marcia. Eterno: Introdução. In: STOKER, Bram. **Drácula**: first edition: edição limitada para caçadores de vampiros. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2018. Cap. 1. p. 15-27. Tradução de Marcia Heloisa; Ilustrações de Samuel Casal.

HUMPHREYS, Juliana Porto Chacon. O Vampiro na literatura: um estudo sobre a constituição da performance da personagem através da permutabilidade do tema. **Revista de Letras Juçara**, Maranhão, v. 2, n. 1, p. 312-331, jul. 2018.

HUTCHINS, Madison. **Ambiguous Alternations**: the gothic, Carmilla, and transgressive desire. 2018. 21 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras, Oklahoma State University, [s.l.], 2018.

KEESEY, Pam. **Vamps**: an illustrated history of the femme fatale. California: Cleis Press, 1997. 171 p.

KÜNNECKE, Lucas. Blood, Sex and Vampirism: queer desires in Stoker’s Dracula and Le Fanu’s Carmilla. **Academia**, [s.l.], v. 0, p. 1-17, 2015.

LA NOVIA DE CORINTO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <[https://es.wikipedia.org/wiki/La_novia_de_Corinto_\(poema\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_novia_de_Corinto_(poema))>. Acesso em: 10 out. 2022.

LECOUTEUX, Claude. **História dos Vampiros**: autópsia de um mito. São Paulo: Editora Unesp, 2005. 212 p. Tradução de Álvaro Lorencini.

LEE, Sidney (ed.). Le Fanu. In: LEE, Sidney (ed.). **Dictionary of National Biography**. New

York: Macmillan And Co., 1892. p. 396-398. 32º Volume.

LIMA, Dante Luiz de. **A vida do sangue, o sangue da vida**: A influência das “sagradas” escrituras sobre a literatura vampírica. 2016. 320 p. Tese (Programa de Pós-graduação em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

LITERATURA GÓTICA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Literatura_g%C3%B3tica&oldid=57855310>. Acesso em: 14 set. 2022.

MACÍA, Raquel Paradela. **Novela gótica en Irlanda**: origen, evolución, características, y principales autores del género dentro de su contexto histórico-social. 2012. 278 f. Tese (Doutorado) - Curso de Instituto Universitario de Estudios Irlandeses, Universidade da Corunã, Corunha, 2012.

MARQUES, Rafael Peres. **As metamorfoses do vampiro**: do vampiro do folclore a Lord Ruthven. 2018. 85 p. Dissertação (Mestrado em Literaturas e Culturas Modernas) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2018.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. Prefácio. In: GAUTIER, Théophile. **A morta apaixonada**. São Paulo: Editora Clepsidra e Editora Wish, 2022. Cap. 1. p. 9-47.

MCCORMACK, W. J.. **Sheridan Le Fanu and Victorian Ireland**: a life of the hymn-writer 1818-1895. Dublin: The Lilliput Press, 1991. 460 p.

MELTON, J. Gordon. **O livro dos vampiros**: a enciclopédia dos mortos-vivos. São Paulo: Makron Books, 1996. 1017 p.

MEYER, Stephenie. **Crepúsculo**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008. 480 p.

MISKOLCI, Richard. A teoria *queer* e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 21, n. 11, p. 150-182, jan. 2009.

_____. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. 69 p. Série Cadernos da Diversidade.

MITCHELL, David Clark. A New ‘Rhetoric of Darkness’: Joseph Sheridan Le Fanu, John Connolly and the irish gothic. **Oceánide**, Corunha, v. 13, p. 95-102, fev. 2020.

MONTEIRO, Maria Conceição. Figuras errantes na época vitoriana: a preceptora, a prostituta e a louca. **Fragmentos**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 61-71, dez. 1998.

NETHERCOT, Arthur H.. Coleridge's "Christabel" and Lefanu's "Carmilla". **The University Of Chicago Press**, Chicago, v. 47, n. 1, p. 32-38, ago. 1949.

OLIVEIRA, Jéssica Donizeth de; MEDEIROS, Márcia Maria de. Um recorte de homossexualidade na literatura do século XIX. **Miscelânea**, Assis, v. 20, p. 113-133, dez. 2016.

- OLIVEIRA, Kris Herik de. Intensos encontros: Michel Foucault, Judith Butler, Paul B. Preciado e a teoria queer. **Revista Estudos Feministas**, [s.l.], v. 29, n. 1, p. 1-16, jun. 2021.
- PEREIRA, Jéssica Reinaldo. **O vampiro fin-de-siècle: história, literatura e imperialismo em Drácula, de Bram Stoker (1897)**. 2017. 111 f. Monografia (Especialização) - Curso de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.
- PÉREZ, Francisco Javier Sánchez-Verdejo. El vampiro en la mitología y en la Historia. **Entropía**, [s.l.], v. 3, p. 9-24, 2022.
- POLIDORI, John William. **O Vampiro**. [s.l.]: Editora Melhoramentos, 2014. 49 p. Coleção Góticos Livro 2.
- PRETES, Érika Aparecida; VIANNA, Túlio. História da criminalização da homossexualidade no Brasil: da sodomia ao homossexualismo. **Iniciação Científica: Destaques**, [s.l.], v. 1, p. 313-392, jan. 2007.
- RAUSCHNIK, Gottfried Peter. **A Noite Morta**. [s.l.]: Editora Clepsidra e Editora Wish, 2022. 91 p.
- RICE, Anne. **Entrevista com o vampiro**. [s.l.]: Rocco, 2020. 320 p.
- OLIVEIRA, Jéssica Donizeth de; MEDEIROS, Márcia Maria de. Um recorte de homossexualidade na literatura do século XIX. **Miscelânea**, Assis, v. 20, n. 0, p. 113-133, dez. 2016.
- ONLINE, Etymology. **Sapphic**. Disponível em: <<https://www.etymonline.com/word/Sapphic>>. Acesso em: 03 fev. 2023.
- SÁ, Daniel Serravalle de. POR UMA CARTOGRAFIA DO GÓTICO: teoria, crítica, prática. In: SÁ, Daniel Serravalle de (org.). **O Gótico em Literatura, Artes, Mídia**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019. Cap. 1. p. 9-20.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, [s.l.], v. 28, p. 19-54, jun. 2007.
- SIGNOROTTI, Elizabeth. Repossessing the Body: transgressive desire in "carmilla" and "dracula". **Criticism**, [s. l.], v. 38, n. 4, p. 607-632, out. 1996.
- SMITH, Andrew. **Gothic literature**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. 201 p. (Edinburgh Critical Guides to Literature).
- SOUZA, Sweder; SOUZA, Tatiana. A sexualidade velada da mulher vitoriana: análise da obra literária Carmilla, de Le Fanu. **Periódicus**, [s.l.], v. 1, n. 2, p. 324-342, maio 2019.
- _____. O anjo do lar x Femme Fatale: a representação da mulher vitoriana na obra Carmilla, de Le Fanu. **Revista de Literatura, História e Memória**, Cascavel, v. 14, n. 23, p. 241-261, 2018.
- SPACEY, Lgbtq+. **Sáfica**. Disponível em: <https://lgbtqspacey.com/safica/>. Acesso em: 02

maio 2023.

STATE, Paul F.. **A Brief History of Ireland**. New York: Facts On File, Inc, 2009. 408 p.

STANIĆ, Diana. **Joseph Sheridan Le Fanu's sense of the gothic in Carmilla**. 2018. 31 f. TCC (Graduação) - Curso de English Language And Literature, University Of Rijeka, Rijeka, 2018.

SUMMERS, Montague. **The Vampire: his kith and kin**. London: Global Grey, 2014. 438 p.

TOPAN, Juliana de Souza. Ambiguidades do vampiro na literatura oitocentista. **Revista Abusões**, [s.l.], v. 9, n. 9, p. 75-113, 4 set. 2019. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

TREVOR, Cyntia Luiza. Explorando a capela de Karnstein: uma leitura de Carmilla, de Joseph Sheridan Le Fanu. 2016. 53 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras Inglês, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

TRINGALI, William A.. **Not Just Dead, But Gay!:** queerness and the vampire. 2016. 60 f. TCC (Graduação) - Curso de English Language And Literature, Bridgewater State University, Estados Unidos, 2016.

VEEDER, William. Carmilla: the arts of repression. **Texas Studies In Language And Literature**, Texas, v. 22, n. 2, p. 197-223, jun. 1980.

VON GOETHE, Johann Wolfgang. **A noiva de Corinto**. [s.l.]: Editora Melhoramentos, 2014. 26 p. (Coleção Góticos).

WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. 115 p. Tradução de Alberto Alexandre Martins.

WOHL, Sheri R.. **Sexuality and breached barriers in Joseph Thomas Sheridan Le Fanu's "Carmilla"**. 2006. 55 f. TCC (Graduação) - Curso de Master Of Arts In Humanities, California State University Dominguez Hills, 2006.