

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
FACULDADE DE LETRAS

MARIA CLARA SOLLA ETCHEVERS SILVA

ENTRE O DESEJO E A MORTE: A MULHER VAMPIRA EM *CARMILLA*
EROTISMO SÁFICO, TRANSGRESSÃO E AMEAÇA À ORDEM PATRIARCAL

Rio de Janeiro
2026

MARIA CLARA SOLLA ETCHEVERS SILVA

TÍTULO
SUBTÍTULO

Monografia submetida à
Faculdade de Letras da Universidade
Federal do Rio de Janeiro, como requisito
parcial para obtenção do título de
licenciado em Letras na habilitação
Português/Alemão.

Orientadora: Profa. Dra. Érica Schlude
Wels.

Rio de Janeiro
2026

CIP - Catalogação na Publicação

S586e Silva, Maria Clara Solla Etchevers
Entre o desejo e a morte - A mulher vampira em Carmilla: erotismo sáfico, transgressão e ameaça à ordem patriarcal / Maria Clara Solla Etchevers Silva. -- Rio de Janeiro, 2026.
66 f.

Orientadora: Érica Schlude Wels.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Licenciado em Letras: Português - Alemão, 2026.

1. Análise literária. 2. Erotismo sáfico. 3. Transgressão. 4. Ameaça à ordem patriarcal. 5. Femme fatale . I. Wels, Érica Schlude, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Concluir esta graduação representa, para mim, mais do que a obtenção de um diploma. Este trabalho marca o encerramento de um ciclo de descobertas, dúvidas, recomeços e amadurecimento. Ao longo desse percurso, contei com pessoas que me apoiaram, acreditaram em mim e tornaram essa caminhada mais leve. A elas dedico minha mais sincera gratidão.

Agradeço primeiramente aos meus pais, Maria Auxiliadora e Eduardo, por todo amor, apoio e incentivo nesta e em todas as etapas do meu desenvolvimento pessoal e profissional. Vocês são minha inspiração maior, e eu os amo incondicionalmente.

Ao meu irmão, Luiz Eduardo, filho de Minerva assim como eu, de quem tenho um orgulho imenso. Obrigada por compartilhar comigo interesses, conversas e aprendizados ao longo da vida. Pode contar comigo, sempre.

Aos meus avós maternos, dos quais sinto muita falta, e gosto de acreditar que, onde quer que estejam, têm orgulho de mim. Vovó Ana, sinto seu abraço toda vez que faço crochê, arte que tive a felicidade de aprender e compartilhar contigo em vida. Vovô Álvaro, ainda me mareja os olhos pensar que não pude compartilhar com o senhor meu interesse pelo alemão e pela literatura. Espero honrar seu legado.

Às figuras maternas da minha vida: tia Silvia e vovó Célia, que sempre zelaram por mim com amor e dedicação; e à minha madrinha, Patrícia, que esteve sempre ao meu lado, torcendo por mim.

À minha namorada, maior companheira e melhor amiga, Grazielle. Por todos os colos, pela paciência, pelos puxões de orelha quando necessários e por me incentivar a dar sempre o meu melhor. Te amo, infinito e além, querida!

À minha querida amiga poliglota Mariana, pela amizade construída ao longo deste último ano, pelos nossos encontros do Clube dos Álbuns. Obrigada pelo apoio e por celebrar comigo a conclusão dessa etapa.

Ao querido professor Álvaro Bragança, cuja admiração ultrapassa esta graduação. Obrigada pela generosidade, pelo entusiasmo ao ensinar e por mostrar o quanto o conhecimento pode ser compartilhado com carisma e humildade.

À minha orientadora, Érica Schlude, por ter acolhido minhas angústias durante a escrita desta monografia. Em meio às minhas inseguranças, sua paciência e sua confiança de que eu conseguiria concluir este trabalho foram fundamentais para que eu persistisse até o fim.

Aos professores que marcaram toda a minha trajetória acadêmica. Desde muito cedo encontrei em vocês figuras que despertavam minha admiração e curiosidade. Em muitos momentos, foram vocês que me fizeram acreditar no valor do conhecimento e da educação, inspirando inclusive a escolha pela Licenciatura. Independentemente dos caminhos profissionais que ainda construirei, levarei comigo essa admiração e tudo o que aprendi ao lado de cada um de vocês.

Aos colegas de curso, por dividirem comigo esta etapa da vida, pelas conversas, pelas trocas e pelos momentos compartilhados ao longo da graduação.

Por fim, agradeço a todos que, de alguma forma, fizeram parte desta caminhada. Aos que agora chegam até essas páginas, obrigada pela leitura.

RESUMO

A presente monografia analisa a figura vampírica da obra *Carmilla: a vampira de Karnstein* (2023 [1872]), de Sheridan Le Fanu, a partir da noção de *femme fatale* (Paglia, 1992), dos conceitos de erotismo e transgressão (Bataille, 1987), e das reflexões de Barbara Creed (1993) acerca do monstruoso-feminino e da construção da alteridade. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, de natureza bibliográfica, com análise literária interpretativa, que busca investigar de que modo o erotismo feminino e homoerótico presente na obra opera como ameaça à ordem patriarcal, moral e religiosa, culminando na restauração da norma por meio da destruição da vampira ao final da narrativa. Nesse sentido, o estudo procura evidenciar como a construção de Carmilla articula sedução, desejo, transgressão e monstruosidade, configurando a personagem como um desafio aos limites sociais, sexuais e simbólicos estabelecidos. A análise busca demonstrar que a eliminação de Carmilla não representa apenas a derrota de uma criatura sobrenatural, mas também a neutralização de uma forma de alteridade percebida como ameaçadora à ordem vigente.

Palavras-chave: vampira; erotismo; transgressão; desejo sáfico; ordem patriarcal.

ABSTRACT

This thesis analyzes the vampiric figure in *Carmilla* (2023 [1872]), by Sheridan Le Fanu, drawing upon the notion of the femme fatale (Paglia, 1992), the concepts of eroticism and transgression (Bataille, 1987), and Barbara Creed's (1993) reflections on the monstrous-feminine and the construction of alterity. This is a qualitative, bibliographic study based on interpretative literary analysis, which seeks to investigate how the female and homoerotic desire, as represented in the narrative, operates as a threat to patriarchal, moral, and religious order, culminating in the restoration of normative structures through the destruction of the vampire at the end of the narrative. In this sense, the study aims to demonstrate how the construction of Carmilla articulates seduction, desire, transgression, and monstrosity, configuring the character as a challenge to established social, sexual, and symbolic boundaries. The analysis argues that the elimination of Carmilla represents not merely the defeat of a supernatural creature, but also the neutralization of a form of alterity perceived as threatening to the prevailing social order.

Keywords: female vampire; eroticism; transgression; sapphic desire; patriarchal order.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 <i>The Banshee Appears</i> - R. Prowse September (1862).....	28
Figura 2 <i>Funeral</i> – Ilustração de Michael Fitzgerald (1872).....	30
Figura 3 <i>Laura in bed</i> – Ilustração de D. H. Friston (1872).....	41
Figura 4 <i>Carmilla</i> – Ilustração de D. H. Friston (1872).....	52

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	8
1	A <i>FEMME FATALE</i>: EROTISMO, TRANSGRESSÃO E ALTERIDADE.....	10
1.1	A <i>FEMME FATALE</i> COMO FIGURA DE AMEAÇA À ORDEM.....	11
1.2	EROTISMO, INTERDITO E TRANSGRESSÃO.....	13
1.3	MONSTRUOSIDADE, VAMPIRISMO E MONSTRUOSO-FEMININO.....	18
2	CARMILLA: A MULHER VAMPIRA, O EROTISMO SÁFICO E A AMEAÇA À ORDEM PATRIARCAL.....	23
2.1	CARMILLA COMO <i>FEMME FATALE</i> VAMPÍRICA.....	24
2.2	EROTISMO SÁFICO E TRANSGRESSÃO EM CARMILLA.....	35
2.3	<i>QUEER FEAR</i> E RESTAURAÇÃO DA ORDEM PATRIARCAL.....	48
3	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	63
	REFERÊNCIAS	

INTRODUÇÃO

Publicada em 1872, *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, ocupa um lugar singular na história da literatura vampírica¹, por apresentar uma das primeiras figuras do imaginário moderno de vampira feminina, cujo desejo se dirige explicitamente a outra mulher. Anterior a obras consagradas do gênero, como *Drácula* (1897), de Bram Stoker, a narrativa não apenas antecipa elementos recorrentes do vampirismo literário, como também introduz de modo explícito a articulação entre erotismo, morte e desejo entre mulheres, em um contexto marcado por rígidos códigos morais, religiosos e patriarcais, isto é, o final da era vitoriana, na Inglaterra.

A vampira de *Carmilla* não se limita à encarnação do mal sobrenatural, mas emerge como uma figura erótica que desestabiliza a ordem vigente. Seu desejo, dirigido a outra mulher, rompe com a normatividade sexual e com a lógica reprodutiva que estrutura a família patriarcal, configurando-se como forma de transgressão que ultrapassa o plano do terror gótico e alcança uma dimensão simbólica e social. Nesse sentido, o erotismo presente na obra pode ser lido, não como expressão de afeto romântico, mas como força de ruptura que aproxima desejo e morte, fascínio e ameaça.

A partir desse quadro, o objetivo desse trabalho é investigar de que modo o erotismo feminino e homoerótico, associado à figura da *femme fatale* vampírica, opera como ameaça à ordem patriarcal, moral e religiosa do século XIX, bem como compreender por que essa ameaça é neutralizada, no desfecho da narrativa, por meio da destruição violenta da figura transgressora, reafirmando a normatividade sexual e a autoridade masculina, médica e religiosa.

A escolha de *Carmilla* justifica-se por seu caráter precursor na representação literária do vampirismo feminino e do erotismo entre mulheres, configurando-se como uma obra fundamental para a compreensão da construção simbólica da vampira no imaginário ocidental. Embora frequentemente eclipsada por narrativas canônicas posteriores, a novela de Le Fanu antecipa problemáticas centrais do gênero, especialmente no que diz respeito à articulação entre desejo, morte e transgressão.

O vínculo entre a narrativa vampírica e as reflexões teóricas sobre erotismo, transgressão e alteridade permite deslocar a leitura de *Carmilla* de uma abordagem meramente temática e local, para uma investigação dos mecanismos simbólicos por meio dos quais o desejo é construído como ameaça. Nesse sentido, o diálogo com perspectivas que compreendem o erotismo como violação do interdito e a monstrosidade como linguagem cultural da diferença possibilita uma leitura mais complexa da vampira enquanto figura que condensa fantasias, medos e tensões relacionados à sexualidade feminina e homoerótica.

Para a análise, mobilizamos a leitura da *femme fatale* como figura de força erótica antinormativa (Paglia, 1992), articulada aos conceitos de erotismo, transgressão e violação dos interditos formulados por Bataille (1987). Além disso, recorreremos às reflexões de Barbara Creed (1993) acerca do monstruoso-feminino e da construção da alteridade, a fim de

¹ Utilizarei esse rótulo para designar uma categoria específica que reúne obras literárias, de diferentes épocas e origens, centradas na figura do vampiro ou em imaginários associados ao vampirismo como elementos centrais da narrativa.

compreender os processos pelos quais determinadas formas de sexualidade podem ser representadas como ameaça à ordem social e simbólica. De modo complementar, o trabalho dialoga com estudos que abordam o medo social do erotismo homoerótico no imaginário vampírico, a fim de compreender como o vampirismo feminino se configura como figura de desvio e contágio simbólico.

O primeiro capítulo apresenta o arcabouço teórico que articula as noções de *femme fatale*, erotismo, transgressão e alteridade. O segundo capítulo dedica-se à análise de *Carmilla*, examinando a construção da vampira, o erotismo sáfico e a configuração da ameaça à ordem patriarcal, bem como os mecanismos narrativos de contenção e restauração dessa ordem no desfecho da obra.

1 A *FEMME FATALE*: EROTISMO, TRANSGRESSÃO E ALTERIDADE

A figura da mulher fatal ocupa um lugar recorrente no imaginário ocidental como encarnação de um erotismo percebido simultaneamente como atraente e ameaçador. Presente em diferentes manifestações artísticas e literárias, a *femme fatale* costuma ser associada à sedução, à transgressão e à desestabilização de normas que regulam o comportamento sexual e afetivo. Sua permanência ao longo do tempo sugere que essa personagem ultrapassa os limites de uma simples convenção narrativa, constituindo-se como um importante elemento para a compreensão de determinados imaginários culturais sobre o desejo, o feminino e o poder.

Partindo dessa perspectiva, este capítulo investiga a construção da *femme fatale* como figura de ameaça à ordem e sua relação com representações do erotismo, da transgressão e da alteridade. Conforme observa Camille Paglia, a mulher fatal aparece como uma força ligada à natureza, ao instinto e ao caos, em oposição às tentativas civilizatórias de contenção e racionalização do desejo (Paglia, 1992). Sua presença na literatura e na arte tensiona as fronteiras simbólicas fundamentais, como aquelas que opõem cultura e natureza, ordem e desordem, controle e impulso. A *femme fatale*, assim, encarna um princípio de desorganização da norma, sendo lida como ameaça, precisamente por não se submeter aos códigos de passividade e docilidade esperados do feminino.

Essa associação entre desejo e ameaça pode ser aprofundada a partir das reflexões de Georges Bataille em sua obra intitulada *O erotismo* (1987), em que o autor compreende a experiência erótica como uma forma de transgressão dos interditos que organizam a vida social. Mais do que uma manifestação da sexualidade, o erotismo constitui um movimento de ultrapassagem de limites, aproximando-se daquilo que as normas culturais procuram controlar ou proibir. Nessa perspectiva, formas de desejo que escapam às finalidades reprodutivas ou aos modelos sexuais legitimados tendem a adquirir um caráter particularmente inquietante, sendo frequentemente associadas à desordem, ao perigo ou à ruptura da norma.

A construção dessa ameaça também pode ser compreendida por meio das reflexões de Barbara Creed (1993) acerca do monstruoso-feminino. Ao analisar representações culturais da feminilidade associadas ao horror, a autora demonstra como determinadas formas de diferença são convertidas em figuras de monstruosidade. O monstro, nesse contexto, não corresponde apenas a uma criatura sobrenatural, mas àquilo que ocupa a posição da alteridade e desafia os limites simbólicos estabelecidos pela cultura. Dessa forma, feminilidade, sexualidade e monstruosidade tornam-se categorias frequentemente articuladas em narrativas que representam o desejo feminino como fonte de inquietação social.

A convergência entre essas perspectivas permite compreender como determinadas figuras femininas passam a condensar, no imaginário cultural, medos relacionados ao desejo, à transgressão e à diferença. A *femme fatale* de Paglia, o erotismo transgressivo de Bataille e a monstruosidade associada à alteridade, como discutida por Creed, oferecem instrumentos teóricos complementares para analisar a construção de personagens que desafiam normas morais, sexuais e sociais. Esse enquadramento conceitual fornece as bases para a leitura de Carmilla como uma figura simultaneamente erótica, transgressora e monstruosa, cuja ameaça

ultrapassa o plano sobrenatural e alcança as estruturas simbólicas que sustentam a ordem patriarcal.

1.1 A *FEMME FATALE* COMO FIGURA DE AMEAÇA À ORDEM

A figura da *femme fatale* constitui um arquétipo recorrente da literatura e da cultura ocidentais, geralmente associado à articulação entre sedução, perigo e transgressão. Mais do que uma personagem específica, trata-se de uma representação feminina cuja beleza, poder de atração e autonomia erótica são frequentemente vinculados à ruína, ao sofrimento ou à desestabilização daqueles que caem sob sua influência. Sua presença em diferentes períodos históricos e manifestações artísticas sugere que a mulher fatal ultrapassa os limites de uma tipologia narrativa, configurando-se como uma figura simbólica capaz de condensar ansiedades culturais relacionadas ao desejo, ao poder feminino e às normas que regulam a sexualidade. Nesse sentido, a interpretação proposta por Camille Paglia em sua obra intitulada *Personas Sexuais* (1992) oferece um caminho relevante para compreender a persistência desse arquétipo e sua relação com imaginários mais amplos sobre erotismo, natureza e ordem social.

Para compreender a permanência da *femme fatale* no imaginário ocidental, Paglia parte de uma reflexão mais ampla sobre o erotismo. Segundo a autora, “O sexo é um subconjunto da natureza. Sexo é o natural no homem. A sociedade é uma construção artificial, uma defesa contra o poder da natureza” (Paglia, 1992, p. 13). Nessa perspectiva, a sexualidade não se encontra plenamente submetida às normas sociais, mas ocupa uma posição de tensão entre impulsos considerados naturais e os mecanismos culturais que buscam regulá-los:

A vida humana teve início na fuga e no medo. A religião surgiu de rituais de propiciação, sortilégios para aplacar a violência dos elementos. Até hoje, são poucas as comunidades nas regiões crestadas pelo calor ou agrilhoadas pelo gelo. O homem civilizado esconde de si mesmo a extensão de sua subordinação à natureza. A grandiosidade da cultura, a consolação da religião absorvem suas atenções e conquistam sua fé. Mas, basta a natureza dar de ombros e tudo cai em ruínas. Incêndios, inundações, raios, tufões, furacões, vulcões, terremotos — em qualquer parte, a qualquer hora. A tragédia abate-se sobre os bons e os maus. A vida civilizada exige um estado de ilusão. A idéia da benevolência última da natureza e de Deus é o mais poderoso dos mecanismos de sobrevivência do homem. Sem ela, a cultura reverteria ao medo e ao desespero.

Sexualidade e erotismo formam a complexa intersecção de natureza e cultura. (Paglia, 1992, p. 13)

A passagem evidencia que, para Paglia, a cultura surge como uma tentativa de contenção diante de forças percebidas como incontroláveis. O erotismo ocupa precisamente esse espaço de tensão, pois remete o sujeito àquilo que escapa às formas de ordenação moral e social. Ao situar a sexualidade na intersecção entre natureza e cultura, a autora sugere que o desejo jamais pode ser completamente absorvido pelos mecanismos de regulação da vida coletiva, permanecendo como uma fonte permanente de instabilidade.

É nesse contexto que a figura da mulher fatal adquire relevância. Para Paglia, “Os arquétipos daimônicos² da mulher, que enchem a mitologia mundial, representam a

² Segundo a autora: “Este termo, corrente nos estudos sobre o romantismo realizados nos últimos 25 anos, vem do grego *daimon*, que significa um espírito de divindade inferior à dos deuses do Olimpo. (...) A palavra passou a

incontrolável proximidade da natureza” (Paglia, 1992, p. 24) e sua expressão fundamental é a *femme fatale*. Mais do que uma personagem sedutora, ela concentra tensões relacionadas ao desejo e àquilo que escapa aos mecanismos de controle social. Por isso, a autora afirma que “A permanência da *femme fatale* como persona sexual faz parte do incômodo peso do erotismo, sob o qual soçobram a ética e a religião” (Paglia, 1992, p. 25). Desse modo, a mulher fatal pode ser compreendida como uma figura de ameaça à ordem, não somente por seus atos, mas por encarnar formas de desejo percebidas como desestabilizadoras das normas morais, sexuais e afetivas que estruturam a vida social.

Essa dimensão transgressora está diretamente ligada ao fascínio que a *femme fatale* exerce. Em Paglia, o erotismo é marcado por uma lógica de ambivalência, sintetizada na afirmação de que “o sexo é daimônico” (Paglia, 1992, p. 15). O daimônico não corresponde simplesmente ao mal, mas a uma força simultaneamente criadora e destruidora, desejável e inquietante. Nesse sentido, a *femme fatale* exerce atração justamente porque encarna aquilo que a cultura procura controlar ou excluir. A autora afirma que “Todas as *femmes fatales* românticas são avatares da daimônica mãe natureza” (Paglia, 1992, p. 246), associando essa figura a uma potência que escapa às tentativas de regulação moral e social. Assim, a mulher fatal não se define apenas pela sedução, mas pela capacidade de reunir atração e perigo em uma mesma figura, tornando-se uma presença recorrente nos imaginários que associam o erotismo à ruptura da ordem estabelecida.

A leitura de Paglia torna-se particularmente relevante para a presente pesquisa, devido às aproximações frequentemente apontadas entre *Christabel* (1816), de Samuel Taylor Coleridge, e *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu. Estudos como o de Nethercot (1949) identificam numerosas semelhanças entre as duas narrativas, incluindo a presença de uma visitante feminina misteriosa, a relação ambígua estabelecida entre duas jovens, o enfraquecimento progressivo da vítima e a atmosfera gótica compartilhada pelos textos. Nesse contexto, a interpretação que Paglia propõe para Geraldine mostra-se especialmente produtiva. Ao analisar a personagem como uma manifestação da *femme fatale*, a autora destaca sua capacidade de desestabilizar vínculos e normas sociais, observando que

A Musa vampira cria poesia em *Christabel* por sedução e corrupção. Palavras envenenadas levam a sexo envenenado. Ela mente para deitar. “Estende tua mão, e não tenhas medo!”, diz Geraldine a *Christabel*. Após uma longa falsidade, repete-se o convite, desta vez com sucesso. Geraldine parece evocar a cumplicidade inconsciente de sua presa. Bloom³ chama corretamente *Christabel* de “uma vítima meio voluntária”.

As satânicas tentações da vampira são enfeitadas com espúrio namoro sexual. Ela assume a mais frágil persona feminina. Cinco guerreiros raptaram-na da casa de seu pai e abandonaram-na. “Eu, até eu, uma donzela desamparada”. A ironia da história de estupro de Geraldine é que ela própria é uma estupradora. O que *Christabel* ouve é

significar a sombra guardiã do homem. O cristianismo transformou daimônico em demoníaco. Os daimons gregos não eram maus — ou melhor, eram ao mesmo tempo bons e maus, como a própria natureza, na qual viviam. O inconsciente de Freud é um domínio daimônico. De dia, somos criaturas sociais, mas à noite mergulhamos no mundo dos sonhos, onde reina a natureza, onde não existe lei mas apenas sexo, crueldade e metamorfose. O próprio dia é invadido pela noite daimônica. De instante a instante, a noite pisca na imaginação, no erotismo, subvertendo nossas tentativas de virtude e ordem, dando a objetos e pessoas uma aura misteriosa, que nos é revelada pelos olhos do artista.” (Paglia, 1992, p. 15)

³ BLOOM, Harold. *Yeats*. Londres, 1970, p. 31.

o que vai ser feito com ela. Psicologicamente, a história traduz-se em: os homens são uns brutos! E assim que Geraldine corta a ligação mental de Christabel com seu noivo cavaleiro e a induz a dar-lhe a mão. (Paglia, 1992, p. 310)

A passagem enfatiza que o poder de Geraldine não decorre da força física ou da violência explícita, mas da capacidade de produzir identificação, fascínio e confiança. Ao apresentar-se como uma jovem indefesa, a personagem constrói uma imagem de vulnerabilidade que favorece sua aproximação de Christabel. A sedução assume, assim, um papel central na dinâmica narrativa, funcionando como instrumento de desestabilização de vínculos previamente legitimados pela ordem social, especialmente aqueles associados ao matrimônio e à autoridade masculina.

A dimensão arquetípica da personagem torna-se ainda mais evidente quando Paglia afirma que “a vampira tem um fascínio autoritário e uma auto-segurança sobrenatural. Geraldine é o espírito daimônico da noite arcaica, e, na concepção original e mais autêntica, seu poder não tem princípio nem fim” (Paglia, 1992, p. 322). Tal caracterização reforça a associação entre a *femme fatale* e forças percebidas como anteriores ou exteriores à ordem social, apresentando a personagem não apenas como uma ameaça individual, mas como a manifestação de uma alteridade que desafia os limites simbólicos da cultura.

A partir dessa perspectiva, a *femme fatale* pode ser compreendida como uma figura que concentra tensões relacionadas ao desejo, à sexualidade e aos limites do *status quo*. Sua recorrência na literatura e na cultura ocidentais sugere a persistência de um imaginário no qual determinadas formas de erotismo feminino são representadas como potencialmente desestabilizadoras das normas que organizam as relações afetivas, morais e simbólicas. Em personagens como Geraldine e, posteriormente, Carmilla, essa ameaça não se manifesta apenas por meio de suas ações ou dos vínculos que estabelecem com outras personagens, mas pelo erotismo que mobilizam e pelos interditos que colocam em suspensão. Torna-se necessário, portanto, examinar de que maneira o erotismo pode ser compreendido como uma experiência de transgressão, questão central das reflexões de Georges Bataille desenvolvidas a seguir.

1.2 EROTISMO, INTERDITO E TRANSGRESSÃO

Embora estreitamente relacionados, erotismo e sexualidade, para Georges Bataille (1987), não se confundem. Ele afirma que “a sexualidade física está para o erotismo assim como o cérebro está para o pensamento” (Bataille, 1987, p.62), indicando que a dimensão fisiológica da sexualidade constitui apenas o fundamento material de uma experiência mais ampla. O erotismo emerge quando a atividade sexual passa a ser atravessada por elementos simbólicos, imaginativos e subjetivos que ultrapassam sua função biológica imediata. Nesse sentido, o autor o compreende como uma experiência especificamente humana, na medida em que é marcada por “uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução.” (Bataille, 1987, p.10). Para Bataille, “o erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão” (Bataille, 1987, p.20), porque faz vacilar a percepção do indivíduo como uma entidade isolada, permitindo uma experiência provisória de superação dos limites que o separam dos outros.

A reflexão de Bataille sobre o erotismo está profundamente vinculada à oposição entre continuidade e descontinuidade. Os seres humanos são definidos como seres descontínuos, isto é, indivíduos que experimentam sua existência de forma separada em relação aos outros. Entretanto, essa condição não elimina o desejo de ultrapassar tais limites. Segundo o autor, embora a reprodução produza seres descontínuos, ela também “põe em jogo sua continuidade” (Bataille, 1987, p.11), revelando uma dimensão da vida que transcende a individualidade. O erotismo se insere justamente nessa tensão: sem abolir a separação entre os sujeitos, ele permite uma experiência momentânea de aproximação à continuidade, tornando-se um dos modos pelos quais o ser humano procura escapar, ainda que provisoriamente, do isolamento que caracteriza sua condição.

Para Bataille, o erotismo só se torna possível porque a existência humana é atravessada por interditos. O autor associa o surgimento dessas proibições ao próprio processo de constituição da humanidade: paralelamente ao desenvolvimento do trabalho e da organização social, os seres humanos passaram a impor restrições à sua relação com a morte e com a sexualidade (Bataille, 1987, p.20). Nesse sentido, os interditos não aparecem como normas arbitrárias, mas como mecanismos que permitem a formação de uma vida coletiva relativamente estável, afastando aquilo que o autor identifica como manifestações da violência. Como afirma Bataille, a coletividade humana “define-se nos interditos” (1987, p.28). É por essa razão que “o homem é um animal que permanece ‘interdito’ diante da morte e da união sexual” (Bataille, 1987, p.33), sendo essas duas esferas os objetos privilegiados das proibições que estruturam a experiência humana.

Contudo, o interdito não tem como efeito simplesmente reprimir ou eliminar o desejo. Em Bataille, sua função é paradoxal: aquilo que é proibido torna-se também objeto de fascínio. O autor afirma que “o interdito observado fora do medo não tem mais a contrapartida de desejo que é o seu sentido profundo” (Bataille, 1987, p.25), indicando que a proibição e a atração são inseparáveis. O interdito intimida, mas simultaneamente valoriza aquilo que proíbe, conferindo-lhe uma intensidade particular. Por isso, “o interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão” (Bataille, 1987, p.45). Nessa lógica, o desejo não surge apesar da proibição, mas em grande medida através dela, razão pela qual Bataille afirma que o interdito existe para ser violado (1987, p.42).

A transgressão, entretanto, não corresponde à simples destruição do interdito. Diferentemente de uma suposta “volta à natureza”, ela “suspende o interdito sem suprimi-lo” (Bataille, 1987, p.24). O interdito continua existindo e é justamente sua permanência que torna a transgressão significativa. Por isso, Bataille afirma que “a transgressão não é a negação do interdito, mas o ultrapassa e o completa” (1987, p.42). Trata-se de uma relação de dependência mútua: a proibição cria o limite, enquanto a transgressão permite experimentá-lo e momentaneamente ultrapassá-lo. Assim, a experiência transgressiva sustenta o interdito “para dele tirar prazer” (Bataille, 1987, p. 26), revelando uma dinâmica na qual proibição e violação não são opostas, mas complementares.

É nesse contexto que o erotismo adquire sua especificidade. Para Bataille, “o erotismo é, de forma geral, infração à regra dos interditos” (1987, p.62), constituindo uma experiência em que a proibição e sua ultrapassagem permanecem inseparáveis. O desejo erótico não existe fora dessa tensão, pois “nunca, humanamente, o interdito aparece sem a revelação do prazer, nem o prazer sem o sentimento do interdito” (Bataille, 1987, p.70-71). O erotismo não elimina os limites que estruturam a vida social, mas os coloca provisoriamente em suspensão, permitindo ao sujeito aproximar-se daquilo que lhe é normalmente vedado. É justamente nessa experiência de aproximação do proibido que se manifesta sua dimensão transgressiva. Afinal, como observa Bataille, “nunca, com efeito, os homens opuseram à violência um não definitivo” (1987, p.41), o que faz da transgressão uma possibilidade permanente da condição humana.

Se o erotismo constitui uma forma de transgressão, sua experiência é marcada pelo excesso. Para Bataille, o erotismo não se limita ao exercício da sexualidade, mas implica uma ruptura momentânea da ordem que estrutura a existência cotidiana. Por isso, afirma que “o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (Bataille, 1987, p.13), entendendo a violência não necessariamente como agressão física, mas como ultrapassagem dos limites que definem o sujeito enquanto ser separado. O erotismo corresponde, assim, à irrupção de uma força que excede a racionalidade e o autocontrole. Segundo o autor, “há na natureza e subsiste no homem um movimento que sempre excede os limites e que nunca pode ser reduzido senão parcialmente” (Bataille, 1987, p.27). A experiência erótica manifesta precisamente esse movimento, conduzindo o indivíduo para além das formas ordinárias de organização da vida social.

Esse excesso assume, em Bataille, a forma daquilo que ele denomina *pletora*. Ao afirmar que “o fundamento objetivo da crise é a pletora” (1987, p.66), o autor refere-se a um excedente de energia que não pode permanecer indefinidamente contido e tende a buscar formas de dissipação. O erotismo constitui uma dessas formas privilegiadas de descarga. Nessa perspectiva, ele se opõe à lógica utilitária que orienta o trabalho, a produção e a conservação da vida. Como observa Bataille, “há um terrível excesso do movimento que nos anima: o excesso ilumina o sentido do movimento” (1987, p.15). A vida não se limita à acumulação e à preservação; ela também se manifesta como gasto, desperdício e perda. Por isso, “a vida é em sua essência um excesso” (Bataille, 1987, p.57), e os seres humanos frequentemente se veem atraídos por experiências que colocam em risco sua estabilidade, justamente porque nelas se expressa essa dimensão excedente da existência.

A relação entre erotismo e excesso conduz, inevitavelmente, à aproximação entre erotismo e morte. Trata-se de uma das formulações mais conhecidas do pensamento de Bataille, para quem “do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte” (1987, p.10). A morte não aparece aqui como simples destruição, mas como o horizonte que permite compreender a intensidade da experiência erótica. Ao ultrapassar provisoriamente os limites da individualidade, o sujeito experimenta algo que o afasta de sua condição habitual de ser separado. É nesse sentido que Bataille afirma que “o movimento do amor, levado ao extremo, é um movimento de morte” (1987, p.28). O erotismo não busca a aniquilação do indivíduo, mas

uma suspensão momentânea das fronteiras que o constituem, razão pela qual vida e morte aparecem constantemente associadas em sua reflexão.

A associação entre erotismo e morte manifesta-se de forma particularmente evidente no paroxismo da experiência sexual. Bataille observa que a “prostração consecutiva ao paroxismo final é considerada uma ‘pequena morte’” (1987, p.66), retomando a expressão francesa *la petite mort*, tradicionalmente empregada para designar o estado de exaustão e suspensão que sucede o orgasmo. A analogia não se refere a uma destruição efetiva do sujeito, mas à interrupção momentânea das formas habituais de consciência, controle e individualidade. Nesse sentido, o ápice erótico representa uma experiência de dissolução provisória da condição descontínua do ser. Como afirma o autor, “sem uma violação do ser constituído — que se constitui na descontinuidade — não podemos imaginar a passagem de um estado a um outro essencialmente distinto” (Bataille, 1987, p.13). O erotismo realiza precisamente essa passagem transitória, aproximando o indivíduo de uma experiência de continuidade que ajuda a explicar a recorrência das imagens de morte, vertigem e perda de si em sua reflexão.

Se o erotismo se estrutura em torno da aproximação entre vida e morte, poucos elementos condensam essa tensão de forma tão intensa quanto o sangue. Em Bataille, a violência associada tanto à sexualidade quanto à morte produz simultaneamente repulsa e atração. Como afirma o autor, “a violência, e a morte que a representa, têm um duplo sentido: de um lado o horror nos afasta, ligado ao apego que inspira a vida; do outro, um elemento solene, ao mesmo tempo assustador, nos fascina, introduzindo uma inquietação suprema.” (Bataille, 1987, p.30). Da mesma forma, “quer se trate da sexualidade ou da morte, o que é sempre visado é a violência, a violência que assusta e que fascina” (Bataille, 1987, p.34). O sangue ocupa um lugar privilegiado nesse imaginário porque torna visível a coexistência dessas forças contraditórias: ele é sinal de vida, mas também de ferimento, perda e morte. Não por acaso, Bataille inclui entre os interditos ligados à sexualidade a interdição do sangue menstrual e do parto (1987, p.36), demonstrando que o sangue se encontra justamente na zona liminar em que a vida e a morte se tocam. É por isso que o sangue se torna um símbolo particularmente apto a representar a experiência erótica: ele materializa a atração pelo que simultaneamente seduz e ameaça.

A centralidade simbólica do sangue torna-se mais clara quando considerada à luz da relação entre interdito e sagrado. Para Bataille, “o mundo profano é o dos interditos. O mundo sagrado abre-se a transgressões limitadas” (1987, p.45). Mais do que uma simples proibição, o interdito produz uma transformação simbólica do objeto sobre o qual incide, uma vez que “é sagrado o que é objeto de um interdito” (Bataille, 1987, p.45). Nessa perspectiva, a sacralidade não decorre da pureza, mas da separação. Aquilo que é interditado adquire uma força singular de atração, razão pela qual “o objeto é ‘interdito’, é sagrado, e é a interdição que pesa sobre ele que o conduz ao desejo” (Bataille, 1987, p.47). O sangue participa dessa lógica: cercado por proibições religiosas, morais e culturais, ele se torna simultaneamente objeto de temor, fascínio e desejo.

A lógica sacrificial fornece um exemplo privilegiado dessa articulação entre interdito, desejo e sacralidade. Para Bataille, “o sacrifício ligava o fato de comer à verdade da vida

revelada na morte” (1987, p.60), pois permitia que a morte se convertesse em experiência de comunhão. Não por acaso, ele afirma que é próprio do sacrifício “harmonizar a vida e a morte” (1987, p.60). No cristianismo, essa ambivalência assume uma forma particularmente significativa na Eucaristia. Conforme observa Twitchell, a comunhão funda-se simbolicamente na ideia de que o sangue de Cristo transmite vida, poder e salvação aos fiéis ⁴ (1987, p.13).

Mas esse ato de beber sangue não deve permanecer sem restrições. Pois, embora nos seja dito em Deuteronômio 12:23 que “o sangue é a vida”, também somos advertidos, no mesmo versículo, a não nos tornarmos obcecados por ele. (...) Esse paradoxo deve ter sido uma preocupação para os primeiros padres da igreja, pois, por um lado, eles queriam afirmar a conexão primordial entre sangue e vida na Eucaristia, mas, por outro, reconheciam a necessidade de impedir que o homem matasse por sangue. Assim, a Bíblia contém numerosas advertências contra beber sangue.⁵ (Twitchell, 1987, p.14, tradução minha)

O paradoxo apontado por Twitchell evidencia uma tensão semelhante àquela descrita por Bataille entre interdito e transgressão. O sangue aparece simultaneamente como portador da vida e como objeto de restrição, cercado por prescrições que regulam seu consumo. Sua força simbólica deriva justamente dessa ambivalência: aquilo que deve ser evitado é também aquilo que concentra um valor excepcional. A Eucaristia resolve essa tensão, ao converter o contato com o sangue em prática ritualizada, autorizando simbolicamente uma ação que, fora do espaço sagrado, permaneceria interdita.

A força desse simbolismo tornou possível aproximações inesperadas entre o imaginário religioso e o imaginário monstruoso. Segundo Twitchell (1987), a própria tradição vampírica medieval foi mobilizada para explicar a transubstanciação, oferecendo uma imagem acessível para compreender como a ingestão ritual do sangue poderia representar uma forma de participação na potência sagrada de Cristo. Nesse contexto, aquilo que em uma narrativa aparece como sinal de corrupção espiritual pode, em outra, tornar-se veículo de salvação:

(...) assim como o diabo bebia o sangue do pecador e participava de seu espírito, também o homem justo podia beber o vinho e participar da santidade de Cristo. Era uma maneira simples e direta de explicar esse sacramento complexo e, é claro, incutia, de modo bastante literal, o medo do diabo no pecador, assim como introduzia a salvação de Cristo no homem justo.⁶ (Twitchell, 1987, p.15, tradução minha)

A comparação evidencia que a diferença entre o sacramento e a monstruosidade não reside no gesto em si, mas no significado que lhe é atribuído. Em ambos os casos, o ato de beber sangue é associado à apropriação de uma força espiritual ou vital. O que muda é o

⁴ Original: “In fact, the sacrament of communion is based on the transfer of energy through blood. Christ himself exhorts us to drink his blood as a way of sharing his power.” (Twitchell, 1987, p.13)

⁵ Original: “But this drinking of blood must not go unrestrained. For although we are told in Deuteronomy 12:23 that ‘the blood is the life’, we are also warned in the same verse not to become obsessed with it. (...) This paradox must have been a concern of early church fathers, for on one hand they wanted to assert the primordial connection between blood and life in the Eucharist, yet they recognized the need to restrain man from killing for blood. So the Bible has numerous warnings against drinking blood.” (Twitchell, 1987, p.14)

⁶ Original: “(...) just as the devil drank the sinner’s blood and partook of his spirit, so now the righteous man might drink the wine and partake of Christ’s holiness. It was a simple and straightforward way to explain this complex sacrament, and, of course, it put the fear of the devil quite literally into the sinner, as it put the salvation of Christ into the righteous.” (Twitchell, 1987, p.15)

enquadramento simbólico que o legitima: na comunhão, o sangue conduz à salvação; na tradição demonológica e vampírica, conduz à corrupção ou à perdição. O mesmo elemento, portanto, pode ocupar simultaneamente o lugar do sagrado e do profano.

Se o sangue concentra simultaneamente vida e morte, desejo e repulsa, violência e sacralidade, ele também se torna um dos mais poderosos objetos de transgressão do imaginário ocidental. Como observa Bataille, “uma vez derrubado o obstáculo, o interdito desrespeitado sobrevive à transgressão” (1987, p.32). A proibição não desaparece; ela continua conferindo intensidade ao objeto proibido. Por isso, “a verdadeira maneira de espalhar e multiplicar os desejos é querer lhe impor limites” (Sade *apud* Bataille, 1987, p.32), uma vez que o interdito cerca o objeto de fascínio. O sangue reúne de forma exemplar todos esses elementos: ele é simultaneamente sinal de vida e de morte, objeto de interdição e de culto, fonte de horror e de desejo. Não surpreende, portanto, que a literatura vampírica o transforme em seu principal veículo simbólico. Na figura do vampiro, beber sangue deixa de ser apenas um ato de violência física para tornar-se a encenação de uma transgressão que mobiliza precisamente as tensões fundamentais descritas por Bataille: vida e morte, desejo e interdito, fascínio e horror, sagrado e profano.

1.3 MONSTRUOSIDADE, VAMPIRISMO E MONSTRUOSO-FEMININO

1.3.1. O monstro como figura da alteridade

A figura do monstro ultrapassa a dimensão do fantástico, constituindo-se como uma construção cultural por meio da qual sociedades expressam medos, ansiedades e tensões específicas de seu tempo. Conforme observa Gonçalves (2023), a palavra “monstro” deriva do latim *monstrum*, relacionada ao verbo *monstrare*, que significa mostrar ou advertir. Nesse sentido, o monstro não representa apenas uma anomalia, mas aquilo que revela a violação de determinadas normas naturais ou sociais.

O monstro nasce apenas nesse cruzamento metafórico, como encarnação de um certo momento cultural - de um tempo, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora, literalmente, medo, desejo, ansiedade e fantasia (atarática ou incendiária), dando-lhes vida e uma independência assombrosa. O corpo monstruoso é pura cultura. Uma construção e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido. (Cohen, 1996 *apud* Gonçalves, 2023, p.5, tradução da autora)

A formulação de Cohen desloca o monstro do campo da anormalidade biológica para o da produção cultural. Sua função não consiste apenas em assustar, mas em conferir forma simbólica a tensões que atravessam uma determinada sociedade em um dado momento histórico. Nesse sentido, a monstrosidade pode ser compreendida como uma linguagem cultural por meio da qual são negociados os limites entre aquilo que é reconhecido como legítimo e aquilo que é percebido como desvio. Assim, o monstro passa a ocupar a posição da alteridade, representando tudo aquilo que escapa às categorias dominantes.

A associação entre monstrosidade e alteridade não ocorre de forma estática. As figuras monstruosas são constantemente remodeladas para responder a demandas históricas específicas. Como observa Carmona (2021), os monstros constituem antagonistas particularmente eficazes porque possuem características únicas que os distinguem dos seres

humanos e porque suas formas de atuação podem ser moldadas de acordo com preocupações autorais e sociais⁷. Desse modo, o monstro torna-se um veículo privilegiado para a projeção de ansiedades coletivas, assumindo novos contornos à medida que se transformam os medos e conflitos de cada época.

1.3.2. O vampiro como forma privilegiada da monstruosidade

Entre as diversas figuras monstruosas produzidas pela cultura ocidental, o vampiro ocupa uma posição singular, devido à sua capacidade de assumir novos significados ao longo do tempo. Diferentemente de outras criaturas associadas a um conjunto relativamente estável de características, o vampiro apresenta grande plasticidade simbólica, sendo constantemente reformulado para responder a inquietações históricas específicas.

A criatura possui um alcance cultural inaudito para outros monstros. De encarnar manifestações profanas e parasitárias do mal a ser um objeto de desejo adolescente, o vampiro consistentemente se revigora por meio de formas escritas e fílmicas. O vampiro, amplamente popular, consegue representar os medos politizados dos seres humanos dos quais se alimenta.⁸ (Carmona, 2021, p.2, tradução minha)

A constatação de Carmona evidencia que a longevidade cultural do vampiro decorre justamente de sua capacidade de concentrar significados muitas vezes contraditórios. Ao longo de sua trajetória, a criatura foi associada tanto ao mal sobrenatural quanto ao desejo, à sedução, à doença, à alteridade e à transgressão social. Essa versatilidade simbólica distingue o vampiro de outras figuras monstruosas e ajuda a explicar sua permanência no imaginário ocidental.

Parte da força simbólica do vampiro decorre de sua condição liminar. Ao mesmo tempo morto e vivo, humano e não humano, familiar e estranho, ele desafia categorias consideradas estáveis. Gonçalves (2023) defende que o vampiro rompe simultaneamente com a moralidade, a lei e a natureza, uma vez que sua existência desafia as fronteiras que organizam o mundo natural. Carmona (2021) acrescenta que essa ameaça torna-se ainda mais perturbadora, porque o vampiro frequentemente preserva uma aparência humana, dificultando a distinção entre o sujeito comum e a criatura monstruosa. Sua alteridade não se manifesta necessariamente pela deformidade física, mas pela instabilidade que introduz em classificações aparentemente seguras.

Entretanto, o vampiro não provoca apenas repulsa. Sua permanência no imaginário cultural está ligada justamente à combinação paradoxal entre horror e fascínio. Conforme sustenta Gonçalves (2023), essa criatura associa-se historicamente à sedução e ao desejo, atraindo, ao mesmo tempo em que ameaça. Sua figura encarna uma forma de transgressão que desafia restrições morais e sociais, tornando-se simultaneamente objeto de temor e de atração. Além disso, sua condição de morto-vivo aproxima-o daquilo que Kristeva (1982) denomina “abjeto”: aquilo que perturba identidades e fronteiras estabelecidas. O vampiro torna-se, assim,

⁷ Original: “Monsters make recognizable antagonists, since they not only possess unique traits that distinguish them from humans, but their reign of terror is malleable to authorial and societal concerns.” (Carmona, 2021, p.1)

⁸ Original: “The creature possesses a cultural range unheard of for other monsters. From embodying unholy and parasitic manifestations of evil to being an object of adolescent desire, the vampire consistently reinvigorates itself through written and filmic means. The overwhelmingly popular vampire succeeds in representing politicized fears of the humans on which it preys.” (Carmona, 2021, p.2)

uma figura privilegiada para representar desejos considerados proibidos, bem como os receios que cercam sua manifestação.

A capacidade do vampiro de incorporar diferentes ansiedades culturais está diretamente relacionada à sua proximidade com a própria humanidade. Como explica Carmona (2021, p.2), a eficácia da figura vampírica depende justamente de sua habilidade de circular entre os humanos, sem ser imediatamente identificada como uma ameaça. Em vez de representar uma alteridade radicalmente distante, o vampiro encarna uma diferença que emerge no interior da própria ordem social. Essa característica torna a figura vampírica especialmente apta a absorver medos relacionados à sexualidade, ao gênero e às formas de desejo consideradas desviantes. Quando associada ao feminino, essa monstrosidade adquire contornos específicos, dando origem à figura da vampira como uma das expressões mais significativas do monstruoso-feminino.

1.3.3. A vampira como expressão do monstruoso-feminino

Entre as diversas formas assumidas pela monstrosidade ao longo da história, uma das mais recorrentes é aquela associada ao feminino. Em *The Monstrous-Feminine* (1993), Barbara Creed argumenta que o horror não se limita a representar mulheres como vítimas da violência ou do sobrenatural, mas frequentemente as constrói como fontes da própria ameaça. Embora sua análise se concentre sobretudo no cinema de horror, suas reflexões oferecem instrumentos relevantes para compreender a representação da mulher monstruosa em diferentes manifestações culturais, incluindo a literatura gótica. Segundo a autora, “A presença do monstruoso-feminino no filme de horror popular nos diz mais sobre os medos masculinos, do que sobre o desejo feminino ou a subjetividade feminina.”⁹ (Creed, 1993, s.p., tradução minha). Dessa forma, a monstrosidade feminina revela menos uma essência atribuída às mulheres do que os mecanismos culturais por meio dos quais o feminino é construído como objeto de temor e ameaça.

A associação entre feminino e monstrosidade possui raízes históricas profundas. Como observa Penteado (2021, p.149), a capacidade de gestação contribui para aproximar simbolicamente a mulher da natureza, atribuindo-lhe simultaneamente o poder de gerar e de retirar a vida. Essa ambivalência faz com que o feminino seja frequentemente representado como uma força que escapa ao controle humano, situando-se entre polos aparentemente opostos, como criação e destruição, proteção e ameaça. Em diálogo com essa perspectiva, Creed (1993) demonstra que muitas figuras femininas monstruosas derivam justamente do temor diante de processos corporais associados à reprodução e à sexualidade, transformando aspectos constitutivos da experiência feminina em elementos de horror. Assim, a mulher monstruosa emerge como uma figura capaz de condensar diferentes inquietações relacionadas ao corpo, à natureza e ao poder feminino.

Entre as diversas manifestações do monstruoso-feminino, a vampira ocupa uma posição particularmente significativa. Ao reunir os atributos tradicionalmente associados ao vampiro –

⁹ Original: “The presence of the monstrous-feminine in the popular horror film speaks to us more about male fears than about female desire or feminine subjectivity”

sedução, transgressão e ameaça – com aqueles historicamente projetados sobre o feminino, essa figura concentra diferentes formas de ansiedade cultural. Conforme ressalta Creed (1993), a vampira é monstruosa, não apenas porque mata ou se alimenta dos vivos, mas porque transforma características associadas à feminilidade em fontes de poder e ameaça. Figuras vampíricas femininas desafiam expectativas de submissão e passividade, convertendo-se em figuras capazes de questionar normas de gênero e estruturas de controle social.

Essa condição torna-se ainda mais evidente na simbologia do sangue, da ferida e da circulação de fluidos corporais. Creed (1993) demonstra que o horror frequentemente associa o corpo feminino a elementos considerados abjetos, isto é, a tudo aquilo que perturba fronteiras corporais e simbólicas.

As secreções marcam o corpo, apresentam-no como imperfeito, não plenamente simbólico, parte do mundo natural. O sangue, como uma emissão corporal, é em si uma substância abjeta. “Qualquer secreção ou descarga, qualquer coisa que vaze do corpo feminino ou masculino, macula”.¹⁰ (Kristeva, 1982 *apud* Creed, 1993, s.p., tradução minha)

A observação de Kristeva evidencia que a abjeção está ligada à ruptura dos limites que organizam a identidade corporal. Ao escapar dos contornos do corpo, os fluidos tornam visível a fragilidade de fronteiras que costumam ser percebidas como estáveis, produzindo simultaneamente fascínio e repulsa.

O sangue, indicando o impuro, assume o sema¹¹ “animal” da oposição anterior e herda a propensão ao assassinato da qual o homem deve purificar-se. Mas o sangue, como elemento vital, também remete às mulheres, à fertilidade e à garantia da fecundação. Assim, ele se torna uma fascinante encruzilhada semântica, o lugar propício para a abjeção, onde morte e feminilidade, assassinato e procriação, cessação da vida e vitalidade se reúnem.¹² (Kristeva, 1982 *apud* Creed, 1993, s.p., tradução minha)

Essa ambivalência torna o sangue um símbolo particularmente relevante para a figura da vampira. O ato vampírico depende justamente da abertura do corpo e da circulação de fluidos que deveriam permanecer contidos, produzindo uma constante oscilação entre atração e repulsa. Nesse contexto, a mordida ultrapassa a violência física e converte-se em um gesto que ameaça as próprias categorias que organizam a experiência humana, tornando instáveis os limites entre interior e exterior, pureza e impureza, vida e morte.

A sexualidade ocupa posição central nessa construção da vampira como ameaça. Segundo Creed (1993), uma das inquietações mais persistentes associadas à figura da vampira decorre de sua capacidade de estabelecer vínculos eróticos que escapam ao modelo

¹⁰ Original: “Secretions mark the body, present it as imperfect, not fully symbolic, part of the natural world. Blood, as a bodily emission, is itself an abject substance. ‘Any secretion or discharge, anything that leaks out of the feminine or masculine body defiles’” (Kristeva, 1982, p.102 *apud* Creed, 1993)

¹¹ Na semiótica e na linguística, um sema é a unidade mínima de significado.

¹² Original: “Blood, indicating the impure, takes on the ‘animal’ seme of the previous opposition and inherits the propensity for murder of which man must cleanse himself. But blood, as a vital element, also refers to women, fertility, and the assurance of fecundation. It thus becomes a fascinating semantic crossroads, the propitious place for abjection, where death and femininity, murder and procreation, cessation of life and vitality all come together.” (Kristeva, 1982, p.96 *apud* Creed, 1993, s.p.)

heterossexual normativo.¹³ Quando direcionado a outras mulheres, o desejo vampírico passa a representar não apenas uma ameaça individual, mas um desafio simbólico às estruturas que regulam gênero e sexualidade:

A vampira lésbica é monstruosa por outra razão, uma que está diretamente relacionada à sua sexualidade e que oferece uma ameaça de natureza mais abjeta. Assim como o vampiro masculino, a vampira lésbica também faz o sangue da mulher correr. Dada a categoria abjeto do sangue da mulher nos discursos religiosos e culturais, o derramamento de sangue por si só constitui um caso exemplar de abjeção. O vampirismo lésbico, contudo, é duplamente abjeto porque a mulher, mais abjeta do que o homem, libera o sangue de outra mulher. Nessa reelaboração da cena primária, a abjeção está em toda parte.¹⁴ (Creed, 1993, s.p., tradução minha)

A leitura proposta por Creed evidencia que a ameaça representada pela vampira não decorre apenas da existência de um desejo entre mulheres, mas da associação desse desejo a elementos culturalmente percebidos como abjetos. Ao relacionar o vampirismo lésbico ao sangue, à abertura do corpo e à circulação de fluidos, a autora demonstra como a figura da vampira concentra múltiplas formas de transgressão simbólica. Dessa maneira, ela passa a representar não apenas uma sexualidade dissidente, mas também uma perturbação das fronteiras corporais, morais e sexuais que sustentam a ordem social.

Ao reunir em sua figura elementos associados à alteridade, ao feminino e à sexualidade, a vampira torna-se uma das expressões mais complexas da monstruosidade moderna. Sua ameaça não decorre apenas de sua condição sobrenatural, mas também de sua capacidade de desafiar normas sociais relativas ao gênero, ao corpo e ao desejo. Por essa razão, personagens como Carmilla ocupam posição central na tradição gótica, condensando tensões relativas ao gênero, à sexualidade e ao poder que serão examinadas em mais detalhes no capítulo seguinte.

¹³ Original: “The most persistent threat to the institution of heterosexuality represented in the horror film comes from the female vampire who preys on other women. Once bitten, the victim is never shy. She happily joins her female seducer, lost to the real world for ever.” (Creed, 1993, s.p.)

¹⁴ Original: “The lesbian vampire is monstrous for another reason, one which is directly related to her sexuality and which offers a threat of a more abject nature. Like the male, the lesbian vampire also causes woman’s blood to flow. Given the abject status of woman’s blood within religious and cultural discourses, bloodletting alone constitutes a prime case of abjection. Lesbian vampirism, however, is doubly abject because woman, already more abject than man, releases the blood of another woman. In this reworking of the primal scene, abjection is everywhere.” (Creed, 1993, s.p.)

2 CARMILLA: A MULHER VAMPIRA, O EROTISMO SÁFICO E A AMEAÇA À ORDEM PATRIARCAL

Publicada originalmente em 1872, na revista *Dark Blue*, no formato de folhetim (Le Fanu, 2023, p.12), *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, ocupa posição de destaque na tradição da literatura gótica e é frequentemente considerada uma das obras fundadoras da representação moderna da vampira feminina. Sua influência sobre o imaginário vampírico posterior é amplamente reconhecida. Grande parte das narrativas contemporâneas sobre vampiras lésbicas deriva fundamentalmente de duas matrizes: a figura histórica, condessa Elizabeth Bathory (1560-1614), que foi acusada de torturar até a morte mais de 600 jovens virgens e de banhar-se em seu sangue para preservar sua juventude e beleza, e a condessa criada por Le Fanu. (Ursini; Silver, 1975 *apud* Creed, 1993, s.p., tradução minha)

A narrativa é apresentada em primeira pessoa por Laura, jovem que vive com o pai em um castelo isolado na região da Estíria. Logo nas páginas iniciais, a narradora recorda uma experiência ocorrida durante a infância, quando uma visitante misteriosa surgiu em seu quarto durante a noite e lhe causou uma sensação simultânea de fascínio e terror. Anos depois, após um acidente de carruagem próximo à residência da família, uma jovem chamada Carmilla é acolhida temporariamente no castelo. A partir de sua chegada, desenvolve-se entre as duas uma relação marcada por crescente proximidade emocional e por demonstrações de afeto que ultrapassam os limites da amizade convencional. Ao mesmo tempo, Laura passa a experimentar episódios recorrentes de fadiga, sonhos inquietantes e uma progressiva deterioração de sua saúde.

À medida que a narrativa avança, acontecimentos aparentemente dispersos começam a adquirir novos significados. As visitas noturnas relatadas por Laura tornam-se mais frequentes, enquanto rumores sobre uma enfermidade misteriosa que vitimiza jovens mulheres da região despertam crescente preocupação. Entre as experiências mais perturbadoras descritas pela narradora está a visão de uma criatura semelhante a um enorme gato negro que se aproxima de sua cama durante a noite, episódio que posteriormente se revela ligado à atuação da vampira. Paralelamente, o General Spielsdorf narra a morte de sua sobrinha Bertha, vítima de circunstâncias muito semelhantes às enfrentadas por Laura, e identifica na enigmática Millarca — uma das identidades assumidas por Carmilla — a responsável pelos acontecimentos.

A investigação conduzida por Spielsdorf, pelo pai de Laura e por outras autoridades masculinas locais conduz à descoberta da verdadeira identidade da visitante. Revela-se então que Carmilla pertence à antiga linhagem dos Karnstein e que, sob diferentes nomes, vem há séculos alimentando-se do sangue de jovens mulheres. O desfecho da narrativa culmina na localização de seu túmulo, na exumação do corpo e em sua destruição por meio dos procedimentos tradicionais associados ao combate ao vampirismo. Embora a ameaça sobrenatural seja formalmente eliminada, a narrativa encerra-se sem apagar completamente a memória da vampira, que continua a ocupar um lugar persistente nas lembranças e nos afetos de Laura.

Mais do que uma narrativa de horror sobrenatural, *Carmilla* insere-se em uma tradição literária na qual a figura do vampiro funciona como espaço privilegiado para a projeção de

ansiedades sociais relacionadas ao gênero e à sexualidade. Como observa Barbara Creed (1993), a vampira lésbica é simultaneamente monstruosa e sedutora porque ameaça as relações simbólicas entre homens e mulheres que sustentam a ordem patriarcal, seduzindo as “filhas do patriarcado” para fora dos papéis de gênero socialmente prescritos¹⁵. Nessa perspectiva, sua monstruosidade não decorre apenas do vampirismo, mas também da capacidade de desestabilizar normas sexuais e familiares.

Em diálogo com essa leitura, Carmona (2021) argumenta que a tradição vampírica frequentemente constrói seus monstros por meio de um processo de *queer-coding*, atribuindo-lhes características associadas ao desejo homoerótico e à dissidência sexual sem necessariamente explicitá-las. O vampiro torna-se, assim, uma figura de excesso, cuja existência desafia a hegemonia heteronormativa, ao mesmo tempo em que transforma o desejo *queer* em objeto de medo social. Para a autora, essa associação culmina naquilo que denomina *queer fear*: a representação da alteridade sexual como ameaça coletiva cuja eliminação restaura simbolicamente a ordem.¹⁶

Partindo dessas perspectivas, este capítulo analisa a construção de Carmilla como *femme fatale* vampírica, investigando de que modo sua beleza, seu erotismo e sua monstruosidade articulam-se à representação do desejo sáfico e aos mecanismos narrativos que procuram neutralizá-lo. Ao longo da análise, procura-se demonstrar que a vampira concentra diferentes formas de transgressão — corporal, sexual e social — cuja eliminação final não apaga completamente os efeitos do desejo que sua presença desencadeia.

2.1 CARMILLA COMO *FEMME FATALE* VAMPÍRICA

Antes mesmo da chegada de Carmilla, Le Fanu constrói Laura como uma personagem marcada pelo isolamento, pela ausência de companhias femininas de sua idade e por um desejo constante de proximidade afetiva. Essa condição inicial não constitui um elemento secundário da narrativa, mas prepara o terreno para a relação que se estabelecerá entre as duas personagens.

Carmona (2021) observa que Laura pode ser compreendida a partir daquilo que denomina *queer loneliness*, experiência de solidão recorrente em narrativas *queer*. A autora chama atenção para o fato de que Laura menciona repetidamente sua solidão ao longo da novela e interpreta esse estado afetivo como uma disposição que favorece sua abertura à presença de Carmilla.¹⁷ Mais do que ingenuidade, trata-se de uma necessidade de intimidade e pertencimento que antecede o encontro entre ambas.

¹⁵ Original: “In my view, the female vampire is monstrous – and also attractive precisely because she does threaten to undermine the formal and highly symbolic relations of men and women essential to the continuation of patriarchal society. (...) Because female, and – like Count Dracula – a seducer *par excellence*, the lesbian vampire is doubly dangerous. As well as transforming her victims into blood sucking creatures of the night (she does not necessarily destroy her victims), she also threatens to seduce the daughters of patriarchy away from their proper gender roles.” (Creed, 1993, s.p.)

¹⁶ Original: “Vampires are often queer-coded individuals who transgress heteronormative hegemony. This queer-coding resulted in the vampire becoming a figure of excess and ultimately, the utilization of the vampire to communicate the fear of the queer.” (Carmona, 2021, p.4)

¹⁷ Original: “The narrator’s correction lies in her lesbianism. Laura exemplifies many of the tropes in queer fiction, especially those that mirror LGBTQ+ realities still relevant today. The one that particularly afflicts her is the

Para discutir esse fenômeno, Carmona recorre ao conceito de *minority stress*, apresentado por Michael Hobbes (2017), segundo o qual a experiência de pertencimento a grupos marginalizados produz formas específicas de isolamento e desgaste emocional.

O termo que os pesquisadores utilizam para explicar esse fenômeno é “*minority stress*”. Em sua forma mais direta, ele é bastante simples: ser membro de um grupo marginalizado exige um esforço adicional. Quando você é a única mulher em uma reunião de negócios, ou o único homem negro em seu dormitório universitário, precisa pensar em um nível que os membros da maioria não precisam. Se você enfrenta seu chefe, ou deixa de enfrentá-lo, está reforçando estereótipos sobre as mulheres no ambiente de trabalho? Se você não obtém uma excelente nota em uma prova, as pessoas pensarão que isso aconteceu por causa de sua raça? Mesmo que você não vivencie um estigma manifesto, considerar essas possibilidades cobra seu preço ao longo do tempo. Para as pessoas gays, esse efeito é ampliado pelo fato de que nossa condição minoritária é invisível. Não apenas temos de realizar todo esse esforço adicional e responder a todas essas perguntas internas quando temos doze anos, mas também temos de fazê-lo sem poder conversar com nossos amigos ou pais sobre isso. (Hobbes, 2017 *apud* Carmona, 2021, p.27, tradução minha)¹⁸

Evidentemente, não se trata de afirmar que Laura possa ser identificada como uma personagem *queer* nos termos contemporâneos. O interesse da leitura proposta por Carmona está em mostrar como determinadas estruturas afetivas presentes na novela — sobretudo a solidão, o desejo de pertencimento e a busca por intimidade — aproximam-se de experiências frequentemente discutidas pela teoria *queer*. Sob essa perspectiva, a chegada de Carmilla encontra uma personagem cuja vulnerabilidade emocional já havia sido cuidadosamente construída pela narrativa.

Carmona observa ainda que “embora seja predatória, a vampira é caçadora apenas no espaço em que sua atuação é permitida.”¹⁹ (Carmona, 2021, p.25, tradução minha), ressaltando que, em *Carmilla*, a vampira não constitui a única participante ativa da relação afetiva. A aproximação entre ambas não se reduz a uma dinâmica unilateral de manipulação, pois Laura acolhe a possibilidade desse vínculo antes mesmo de compreender sua natureza. A sedução da vampira não se explica apenas por seu poder sobrenatural, mas também pela disposição da própria protagonista em acolher sua presença.

Partindo dessa perspectiva, este subcapítulo analisa como Le Fanu constrói progressivamente a figura de Carmilla como uma *femme fatale* vampírica. Antes de ser

phenomenon known as queer loneliness. A timeless affliction, Laura’s lonesomeness haunts her to the point that she mentions her strain a total of eighteen times throughout the short novella.(...) Laura is surrounded by caregivers such as her two governesses and her father, yet, she insists on clinging to the abyss of alienation.(...) Although the mysterious circumstances of Carmilla’s appearance would be a cause of concern for any of the caregivers in the novella, Laura’s priorities lie in finding a companion rather than preserving her safety.” (Carmona, 2021, p.26-27)

¹⁸ Original: “The term researchers use to explain this phenomenon is ‘minority stress’. In its most direct form, it’s pretty simple: Being a member of a marginalized group requires extra effort. When you’re the only woman at a business meeting, or the only black guy in your college dorm, you have to think on a level that members of the majority don’t. If you stand up to your boss, or fail to, are you playing into stereotypes of women in the workplace? If you don’t ace a test, will people think it’s because of your race? Even if you don’t experience overt stigma, considering these possibilities takes its toll over time. For gay people, the effect is magnified by the fact that our minority status is hidden. Not only do we have to do all this extra work and answer all these internal questions when we’re 12, but we also have to do it without being able to talk to our friends or parents about it.” (Hobbes, 2017 *apud* Carmona, 2021, p.27)

¹⁹ “While predatory, the vampire is only a hunter in a space in which she is allowed.” (Carmona, 2021, p.25)

reconhecida como monstro, ela é apresentada como objeto de fascínio; antes que sua monstrosidade seja plenamente revelada, a narrativa estabelece condições para que sua aproximação seja aceita. A tensão entre atração e ameaça organiza todo o processo de construção da personagem e constitui o fundamento da relação que posteriormente se desenvolverá entre Carmilla e Laura.

2.1.1. A aparição da *femme fatale*

A chegada de Carmilla não ocorre em uma narrativa emocionalmente neutra. Antes mesmo de sua aparição, Laura é apresentada como uma jovem profundamente isolada, cuja “vida era, não obstante, bastante solitária” (Le Fanu, 2023, p.23) e, posteriormente, reforça que “Você, que vive na cidade, não tem ideia do quão importante é conhecer um novo amigo, em tamanha solidão que nos cercava” (Le Fanu, 2023, p.39). A expectativa por uma companhia antecede, portanto, qualquer interesse específico por Carmilla. A sedução não encontra uma vítima indiferente, mas alguém cuja carência afetiva já havia sido cuidadosamente construída pela narrativa.

A primeira aparição de Carmilla ocorre sob circunstâncias cuidadosamente construídas para despertar curiosidade. Um acidente com uma “carruagem de viagem de uma pessoa de estirpe” (Le Fanu, 2023, p.32) interrompe a rotina do castelo e introduz uma desconhecida cuja identidade permanece envolta em mistério. A mulher que se apresenta como sua mãe insiste na necessidade de prosseguir imediatamente viagem, afirma cumprir uma missão de “importância vital” (Le Fanu, 2023, p.39).

Puxei meu pai pelo casaco e sussurrei levemente em seu ouvido:
 - Oh! Papai, peça a ela para deixá-la conosco - seria tão agradável. Vá, peça. (...)
 - [Seria] confiar-nos uma gentileza tamanha no momento em que mais precisamos. Minha filha acaba de se desapontar, por causa de um infortúnio cruel, com uma visita a qual ela antecipou muita alegria. Se senhora confiar esta jovem aos nossos cuidados, será o melhor consolo de minha filha.(...) Se, como diz, não pode suspender a viagem, você deve se separar dela esta noite, e nenhum lugar poderia assegurar melhores cuidados e ternura do que aqui. (Le Fanu, 2023, p.34)

Ainda antes de conhecer efetivamente a jovem acidentada, Laura insiste para que o pai ofereça hospedagem à desconhecida. Sua súplica nasce menos da preocupação com a situação da visitante do que da expectativa de finalmente encontrar a companhia cuja ausência lamentara desde o início da narrativa. Nesse sentido, a aproximação entre ambas não decorre exclusivamente da iniciativa da vampira. Antes mesmo de conhecer Carmilla, Laura manifesta ativamente o desejo de acolhê-la, participando da construção do vínculo que se estabelecerá entre as duas. A aristocrata, então, concorda que a filha permaneça temporariamente sob os cuidados da família de Laura, desde que nada seja revelado sobre sua origem ou seu destino (Le Fanu, 2023, p.39). Apesar do caráter incomum da situação, o segredo não desperta recusa. Pelo contrário, acaba funcionando como parte da aura de distinção que envolve a jovem desconhecida.

Após o acolhimento da jovem, enquanto aguarda para visitá-la pela primeira vez, Laura pergunta às criadas o que acharam da nova hóspede. Madame Perrodon afirma que gostou muito dela e que é “a criatura mais bela que já vi. Tem a sua idade e é tão gentil e agradável. (...) Com

uma voz tão doce!” (Le Fanu, 2023, p.38). Outra criada diz “Ela é absolutamente linda” (Le Fanu, 2023, p.38). Antes que qualquer característica monstruosa seja revelada, a narrativa insiste em construir Carmilla por meio da beleza. A convergência dessas descrições produz um consenso em torno de sua atratividade e antecipa uma das principais armas da *femme fatale*: a sedução.

O fascínio provocado pela beleza intensifica-se quando Laura visita a hóspede em seu quarto e experimenta a estranha sensação de reconhecê-la. A jovem identifica naquela visitante a mesma figura que, anos antes, aparecera em seu quarto durante a infância. O desconhecido assume, assim, a forma do familiar. A sedução de Carmilla não decorre apenas de sua aparência, mas da impressão de intimidade que acompanha sua presença desde o primeiro encontro. O reconhecimento, entretanto, não é unilateral. Carmilla também afirma recordar Laura, reforçando a impressão de que o encontro entre ambas responde a uma ligação anterior, cuja natureza permanece inicialmente inexplicada.

A construção inicial de Carmilla privilegia, portanto, o encantamento em detrimento do horror. A beleza, a delicadeza de seus modos, a origem aristocrática e a impressão de familiaridade fazem com que Laura acolha espontaneamente sua presença. Ainda que sua chegada não seja completamente destituída de estranhamento, a narrativa mantém esses elementos em segundo plano diante do fascínio exercido pela jovem visitante. Antes de ser percebida como vampira, Carmilla precisa ser desejada; antes de tornar-se monstruosa, precisa tornar-se irresistível. É precisamente nessa inversão — em que a sedução antecede o horror — que se consolida sua configuração como *femme fatale* vampírica e se preparam os sinais de morte e monstruosidade que passarão a cercá-la nas páginas seguintes.

2.1.2. A *femme fatale* como arauto da morte

Se, no primeiro momento, Carmilla é introduzida como objeto de fascínio, a narrativa rapidamente começa a cercá-la por uma atmosfera de fatalidade. Antes mesmo de sua chegada ao castelo, Laura recebe a notícia da morte de Bertha Rheinfelden, jovem que seria sua companhia e cuja enfermidade permanece, naquele momento, inexplicada. Em carta enviada ao pai da narradora, o General Spielsdorf, tio de Bertha, atribui a tragédia a “O demônio que traiu nossa encantadora hospitalidade” (Le Fanu, 2023, p.29)²⁰. Sem conhecer ainda a identidade dessa figura, o leitor já é informado de que uma misteriosa hóspede, aparentemente inofensiva, foi capaz de conduzir uma jovem à morte. Pouco depois, o pai de Laura comenta que a correspondência do general lhe despertara a impressão de que “um grande infortúnio paira sobre nós” (Le Fanu, 2023, p.31). Dessa forma, antes mesmo de aparecer fisicamente, Carmilla, que

²⁰ “Ela se foi na paz da inocência, e na gloriosa esperança de um futuro abençoado.

O demônio que traiu nossa encantadora hospitalidade fez tudo. Pensei que estivesse recebendo inocência em minha casa, galhardia, uma companhia charmosa para a minha finada Bertha. Céus! Quão todo fora eu!

Agradeço a Deus por minha criança ter morrido sem suspeitar da causa de seus sofrimentos. Ela se foi sem sequer conjecturar a natureza de sua enfermidade, e a maldita paixão do agente de toda esta miséria. Consagro os meus dias remanescentes em rastrear e extinguir um monstro. (...) Eu amaldiçoo minha incredulidade vaidosa, meu desprezível complexo de superioridade, minha cegueira, minha obstinação - tudo - tarde demais.” (Le Fanu, 2023, p.29)

descobrimos posteriormente ter sido a misteriosa hóspede, já é anunciada pela narrativa como uma presença inseparável da perda.

Essa construção aproxima a vampira de uma tradição mais ampla do imaginário irlandês. Conforme observa a introdução da edição utilizada neste trabalho, é possível reconhecer em Carmilla traços da *banshee*, espírito feminino do folclore irlandês cuja aparição anuncia a morte de membros de determinada família.



Figura 1 The Banshee Appears - R. Prowse September (1862)

Ainda que Le Fanu jamais estabeleça explicitamente essa identificação, a aproximação mostra-se sugestiva, sobretudo porque a vampira parece ser constantemente precedida por sinais de fatalidade, transformando sua chegada em um acontecimento que altera a atmosfera da narrativa antes mesmo que seus ataques sejam revelados. Mais do que provocar a morte, Carmilla passa a ser construída como a figura que a anuncia e a acompanha.

A atmosfera de fatalidade que passa a envolver Carmilla manifesta-se também nas figuras que acompanham sua chegada ao castelo. Enquanto Laura e as criadas comentam a beleza da nova hóspede, a conversa rapidamente se desloca para os demais ocupantes da carruagem. Mademoiselle relata ter visto, pela janela, “uma mulher negra medonha” que observava silenciosamente a cena, “acenando e sorrindo ironicamente para as moças, com olhos brilhantes, grandes globos oculares brancos, e com os dentes rangendo em fúria” (Le Fanu, 2023, p.38). Na sequência, o pai de Laura e as governantas descrevem os cocheiros como homens de aparência “canina”, “estranhamente magras, escuras e sombrias” (Le Fanu, 2023, p.38). Antes mesmo que a vampira realize qualquer ação sobrenatural, Le Fanu faz sua chegada ser acompanhada por figuras que pertencem ao domínio do grotesco e do inquietante.

A presença dessas personagens jamais recebe uma explicação ao longo da novela. Como observa Auerbach (1995, p.39), nunca se esclarece quem é a mulher negra, de onde ela vem ou qual é exatamente sua relação com Carmilla; sua função consiste menos em oferecer respostas do que em ampliar o campo de mistério que envolve a vampira desde sua primeira aparição. A autora sugere, inclusive, que essa figura poderia ser compreendida como uma espécie de sacerdotisa demoníaca ou mesmo como o próprio diabo.²¹ Sem aderir necessariamente a essa interpretação, é possível observar que a descrição construída por Le Fanu — marcada pelo sorriso imóvel, pelos grandes globos oculares brancos e pelos dentes expostos — aproxima essa personagem de um imaginário visual associado à própria morte. Do mesmo modo, os criados excessivamente magros, escuros e animalescos parecem compor uma espécie de cortejo macabro que antecede a entrada triunfal de Carmilla (Le Fanu, 2023, p.38). Ainda que tais imagens permaneçam deliberadamente ambíguas, sua presença reforça a impressão de que a vampira não chega sozinha: ela é cercada, desde o início, por figuras que parecem anunciar simbolicamente a morte que a acompanha.

²¹ Original: “We never learn who the black woman is, where she comes from, or her degree of power over the action. Carmilla is not the product of a single maker's potency, but the spirit of an elusive female community who may be her makers or merely her confederates, and whose power only women perceive; from the beginning, Laura's father is strangely blind to the women's plot. The "hideous black woman" may be the devil herself in the form of a voodoo priestess.” (Auerbach, 1995, p.39)



Figura 2 Funeral – Ilustração de Michael Fitzgerald (1872)

A associação entre Carmilla e a figura do *banshee* torna-se ainda mais evidente na cena do funeral da filha de um dos guardas da floresta. A figura acima retrata o momento em que o cortejo passa por Carmilla e Laura. Enquanto Laura acompanha-o espontaneamente e une-se ao hino entoado pelos presentes, Carmilla reage de forma inesperada, interrompendo-a bruscamente: “Não percebe o quão incoerente isso é?”. Em seguida, rejeita tanto o ritual quanto seu significado, afirmando que “você deve morrer, todo mundo deve. E todos ficam muito mais felizes quando morrem” (Le Fanu, 2023, p.49). As falas de Carmilla admitem diferentes interpretações. Podem expressar a naturalização da morte própria da existência vampírica;

podem ser lidas ironicamente, uma vez que o cortejo acompanha justamente uma vítima de seus ataques; ou ainda revelarem a incompatibilidade entre sua condição sobrenatural e a cosmologia cristã representada pelo funeral. Em qualquer dessas possibilidades, a morte deixa de ocupar o lugar de ruptura para converter-se em parte da ordem natural defendida pela vampira.

A oposição entre Laura e Carmilla não se limita ao plano discursivo, mas manifesta-se também corporalmente. Enquanto a narradora participa da liturgia cristã, Carmilla demonstra crescente desconforto diante do canto religioso, protesta que os hinos “furam” seus ouvidos e pede insistentemente que Laura abandone a procissão para permanecer ao seu lado (Le Fanu, 2023, p.49-50). Pouco depois, sua reação assume contornos quase convulsivos: seu rosto torna-se “horivelmente lívido”, os dentes e as mãos permanecem cerrados, o corpo é tomado por tremores e um choro compulsivo rompe sua tentativa de controlar-se (Le Fanu, 2023, p.50). A narrativa, contudo, preserva deliberadamente a ambiguidade desse episódio. Não se esclarece se a reação decorre de uma vulnerabilidade propriamente sobrenatural diante da liturgia cristã ou se representa apenas a incompatibilidade simbólica entre sua existência vampírica e a ordem religiosa que o funeral procura reafirmar. Em ambos os casos, Le Fanu transforma o corpo da vampira em espaço de tensão entre duas concepções antagônicas da morte.

A partir desse momento, novas vítimas camponesas passam a ser mencionadas na região, sempre acometidas por sintomas semelhantes aos já observados em Bertha. Embora o pai de Laura procure explicar racionalmente os acontecimentos, atribuindo-os a doenças e superstições populares (Le Fanu, 2023, p.54), a sucessão de mortes reforça a impressão de que a presença de Carmilla irradia uma atmosfera de fatalidade. Assim, antes mesmo que sua monstruosidade seja plenamente reconhecida, a vampira já ocupa na narrativa a posição de arauto da morte. Sua chegada altera profundamente o ambiente que a cerca, fazendo com que o fascínio inicialmente despertado por sua beleza passe a conviver, de forma cada vez mais intensa, com a expectativa da destruição.

2.1.3. Os sinais da monstruosidade

Até esse momento da narrativa, Carmilla permanece envolta em uma ambiguidade cuidadosamente preservada por Le Fanu. Sua relação com a morte já se tornou perceptível, mas sua natureza sobrenatural ainda não foi explicitamente revelada. Em vez de oferecer uma revelação repentina, a narrativa passa a distribuir pequenos indícios que, isoladamente, poderiam parecer irrelevantes, mas que, reunidos, tornam cada vez mais difícil sustentar uma interpretação puramente racional dos acontecimentos. A monstruosidade de Carmilla emerge, assim, menos por uma confissão do que pelo acúmulo progressivo de sinais.

Um dos momentos mais significativos desse processo ocorre durante a visita de um mascate itinerante ao castelo. Diferentemente do pai de Laura e dos demais representantes da aristocracia local, o comerciante está ligado ao universo do folclore, das crenças populares e do sobrenatural. Sua própria descrição o aproxima desse imaginário: trata-se de um corcunda cercado por objetos mágicos, animais exóticos e instrumentos associados à feitiçaria, acompanhado por um cão que não se aproxima totalmente do castelo: “ficou para trás, desconfiadamente na ponte levadiça” e “começou a uivar melancolicamente” (Le Fanu, 2023,

p.52). A reação do animal recupera um motivo recorrente da tradição gótica, segundo o qual os animais percebem aquilo que permanece invisível aos seres humanos.

Entre os diversos objetos que oferece, o mascate anuncia um “amuleto contra *oupire*” destinado a proteger seus portadores do que “perambula como lobo” pela floresta (Le Fanu, 2023, p.53), evocando tradições folclóricas muito anteriores à consolidação do vampiro moderno. Entretanto, é ao observar atentamente Carmilla que sua atitude muda. Depois de examinar discretamente seu rosto, comenta que a jovem possui “os mais afiados dentes — longos, finos, pontiagudos, como uma lança, como uma agulha” (Le Fanu, 2023, p.53), oferecendo-se ironicamente para desgastá-los.

Os dentes constituem talvez o primeiro marcador corporal inequívoco de sua monstrosidade. Até então, sua beleza parecia esconder completamente qualquer elemento dissonante. O mascate é a primeira personagem capaz de identificar fisicamente aquilo que escapa ao restante dos presentes. É significativo que justamente a figura socialmente marginal da narrativa seja a primeira capaz de reconhecer os sinais da monstrosidade que escapam ao olhar dos representantes da autoridade aristocrática. Enquanto o pai de Laura procura interpretar os acontecimentos segundo critérios racionais, o ambulante mobiliza um saber oriundo da tradição popular, revelando-se, paradoxalmente, aquele que melhor compreende a ameaça.

Mais reveladora do que a observação do comerciante é a reação da própria Carmilla: “Como ousa aquele malandro nos insultar desta maneira? Onde está seu pai? Eu exijo uma retratação de sua parte.” (Le Fanu, 2023, p.54). Até então sempre elegante e controlada, a jovem demonstra intenso nervosismo e afasta-se imediatamente da janela, protestando contra o suposto insulto. Sua indignação desproporcional sugere que o mascate atingira justamente o aspecto que ela procurava ocultar.

Pouco depois, um novo indício amplia ainda mais as suspeitas. Durante a restauração dos antigos retratos da família materna de Laura, surge a imagem de Mircalla, condessa Karnstein, datada de 1698. A semelhança entre o retrato e Carmilla é absoluta. Laura chega a afirmar que a pintura parecia “viva” e exclama: “Era a imagem de Carmilla!” (Le Fanu, 2023, p.58). Diferentemente da narradora, porém, Carmilla reage com notável serenidade. Ao descobrir o nome inscrito no quadro, limita-se a comentar que talvez também seja uma descendente distante dos Karnstein (Le Fanu, 2023, p.59), ocultando cuidadosamente a verdadeira natureza daquela coincidência.

Assim, a monstrosidade de Carmilla continua a manifestar-se por meio de indícios dispersos — seus dentes incomuns, a percepção do mascate, a inquietação dos animais e o retrato de uma ancestral idêntica a ela. Nenhum desses elementos é suficiente, isoladamente, para desfazer sua máscara humana. Juntos, contudo, tornam cada vez mais difícil sustentar a aparência de normalidade construída desde sua chegada ao castelo, preparando a revelação definitiva de sua identidade.

2.1.4. A construção da confiança pelo controle da narrativa

Se nos capítulos anteriores a aproximação entre Carmilla e Laura foi construída sobretudo pela beleza, pela familiaridade e pelo fascínio, a partir deste momento, Le Fanu evidencia outro mecanismo fundamental da sedução da vampira: o controle da narrativa. Carmilla não conquista apenas pelo corpo ou pela presença, mas também pela palavra. Sempre que um acontecimento ameaça produzir estranhamento, ela oferece imediatamente uma explicação capaz de reorganizar seu significado. Em vez de permitir que a suspeita amadureça, ocupa antecipadamente o espaço da interpretação, convertendo o inquietante em afinidade, coincidência ou necessidade natural. A sedução deixa, assim, de ser apenas corporal para tornar-se discursiva.

Laura confia ao leitor, antes mesmo da chegada de Carmilla na narrativa, um episódio marcante de sua infância:

Eu não deveria ter mais de seis anos, quando uma noite acordei e, olhando de minha cama para o quarto, não conseguia ver a babá. Minha babá nem estava lá. E pensei que estava sozinha. Não estava amedrontada, pois era uma daquelas crianças felizes que eram mantidas cuidadosamente afastadas das histórias de fantasmas, de contos de fadas e de todas as tradições que nos fazem cobrir nossas cabeças quando uma porta range repentinamente ou quando a cintilação de uma vela apagando faz com que a sombra da cabeceira da cama dance na parede, próxima às nossas faces. Estava irritada e insultada ao me encontrar, como presumi, negligenciada e comecei a choramingar, preparando-me para um ataque estrondoso, quando, para minha surpresa, vi uma face solene, mas muito bela, olhando para mim do lado da cama. Era uma jovem ajoelhada, com suas mãos sob a colcha. Eu olhei para ela com uma espécie de encanto e parei de choramingar. Ela me acariciou com suas mãos, deitou ao meu lado na cama e me atraiu para perto, sorrindo. Imediatamente me senti prazerosamente acalmada e dormi novamente. Fui acordada por uma sensação de que duas agulhas estivessem sendo cravadas em meu peito de uma forma muito profunda e ao mesmo tempo, gritei bem alto. A moça recuou, com os olhos fixos em mim, e então escorregou para o chão, e, como pensei, escondeu-se debaixo da cama.

Eu estava agora, pela primeira vez, apavorada. E gritei com todo meu poder e força. (...) Mas eu não consegui ficar confortada. Pois sabia que a visita da mulher desconhecida não tinha sido um sonho. E estava terrivelmente apavorada. (Le Fanu, 2023, p.23-25)

O episódio reúne, desde o início da narrativa, elementos que posteriormente passarão a caracterizar o vampirismo de Carmilla: a beleza da visitante desconhecida, a aproximação física durante o sono, a sensação simultânea de prazer e inquietação e, por fim, a dor produzida pelas “duas agulhas” cravadas no peito da criança. Embora Laura ainda não disponha de uma linguagem capaz de interpretar essa experiência, a insistência com que afirma não se tratar de um sonho demonstra que o episódio permanece como uma memória traumática resistente às explicações oferecidas pelos adultos.

Ao encontrar Carmilla pela primeira vez, Laura fica “atordoada” e recua, pois vê na convidada “a mesma face que havia me visitado em minha infância” (Le Fanu, 2023, p.40). Mas antes que Laura consiga relatar a experiência aterradora vivida na infância, Carmilla antecipa-se e afirma ter tido um “sonho” praticamente idêntico: “Que maravilha! - exclamou - Doze anos atrás, vi sua face em um sonho, e ela me persegue desde então” (Le Fanu, 2023, p.41). Em sua versão, contudo, o episódio deixa de possuir qualquer caráter ameaçador para

tornar-se o início de uma amizade misteriosamente predestinada. A coincidência produz um deslocamento decisivo: aquilo que poderia confirmar a natureza monstruosa da visitante converte-se em fundamento de intimidade entre ambas.

- Eu não sei quem deveria estar com mais medo de quem - disse ela, novamente sorrindo. - Se você fosse menos bonita, eu poderia estar com muito medo, mas sendo como é, e nós duas tão jovens, apenas sinto que nossa amizade se iniciou há doze anos e já sustenta uma certa intimidade. Para todos os efeitos me parece que fomos destinadas, desde a infância, a sermos amigas. Imagino que você se sinta tão estranhamente atraída por mim quanto eu me sinto por você. Eu nunca tive uma amiga, devo encontrar uma agora? - Suspirou, e seus finos olhos negros olharam com fervor para mim. (Le Fanu, 2023, p.42)

Se, na infância, a interpretação de sua experiência era disputada entre Laura e os adultos que insistiam tratar-se de um sonho, agora é Carmilla quem passa a ocupar esse lugar de autoridade, oferecendo uma nova chave de leitura para um episódio que permanecera sem explicação durante anos. A suspeita não desaparece porque é negada, mas porque recebe uma interpretação alternativa.

O mesmo mecanismo reaparece em outros momentos da narrativa. Diante do retrato de Mircalla Karnstein, cuja semelhança com sua própria aparência impressiona Laura, Carmilla imediatamente desloca o significado da descoberta ao afirmar que talvez também descenda da antiga família. A hipótese genealógica oferece uma explicação plausível para aquilo que poderia denunciar sua identidade. De modo semelhante, ao adquirir prontamente o amuleto contra o *oupire* vendido pelo mascate, Carmilla incorpora o papel de uma pessoa igualmente preocupada com os estranhos acontecimentos da região. Longe de constituir uma incoerência, esse gesto contribui para preservar sua máscara humana, pois recusá-lo talvez despertasse mais suspeitas do que aceitá-lo.

A estratégia repete-se quando Laura pretende narrar o episódio do grande felino negro que julgara ter visto durante a noite. Antes que a personagem possa organizar sua própria interpretação da experiência vivida durante a noite, Carmilla declara ter tido um pesadelo semelhante e atribui sua proteção ao amuleto adquirido do mascate (Le Fanu, 2023, p.68). Mais uma vez, a vampira neutraliza o efeito da surpresa, ao apresentar previamente uma narrativa que incorpora o estranho ao cotidiano. Ao compartilhar o medo, deixa de ocupar exclusivamente a posição de possível ameaça e passa a aparecer também como vítima da mesma atmosfera de inquietação que envolve o castelo.

O domínio da narrativa manifesta-se também na maneira como Carmilla interpreta a própria morte e o desejo. Quando Laura demonstra receio diante dos recentes ataques, a vampira desloca deliberadamente a conversa do campo moral para o da natureza. Em vez de apresentar a morte como ruptura ou punição, descreve-a como transformação: “moças são lagartas enquanto vivem no mundo para finalmente serem borboletas quando o verão chega” (Le Fanu, 2023, p.55). A referência ao naturalista Buffon reforça esse movimento, pois Carmilla afirma que cada criatura possui “propensões, necessidades e estruturas peculiares”. O vampirismo deixa, assim, de aparecer como desvio moral para ser apresentado como expressão de uma natureza própria.

A aproximação com Paglia (1992) torna-se particularmente produtiva aqui. Para a autora, a *femme fatale* representa precisamente o retorno das forças da natureza contra os mecanismos culturais que procuram disciplinar o corpo e o desejo. Ao justificar sua existência e desejo por meio de imagens naturais, Carmilla reivindica um regime distinto daquele sustentado pela moral cristã e pela ordem vitoriana. Sua fala não procura absolver seus atos; procura torná-los inevitáveis. Essa interpretação da narrativa também ressoa com leituras *queer* contemporâneas, que contestam a antiga associação entre homoafetividade e artificialidade ou desvio moral, reivindicando o desejo homoafetivo como parte da diversidade natural da experiência humana. Ainda que Le Fanu escrevesse em um contexto profundamente distinto, sua personagem descreve o desejo não como escolha ou corrupção, mas como manifestação inevitável de sua própria constituição. Essa naturalização do desejo ajuda a explicar por que *Carmilla* permanece particularmente fecunda a interpretações *queer* até hoje.

Em síntese, a confiança que Laura deposita em Carmilla não decorre apenas de sua carência afetiva, nem de sua aparente ingenuidade, mas do modo como a vampira controla continuamente a interpretação dos acontecimentos. Sempre que a realidade ameaça revelar sua condição monstruosa, ela produz uma narrativa capaz de reorganizar seu significado, convertendo o medo em afinidade, o estranho em coincidência e o sobrenatural em natureza. A eficácia desse mecanismo reside justamente no fato de que Carmilla raramente produz mentiras completas. Em vez disso, reorganiza acontecimentos reais, oferecendo-lhes novas leituras capazes de preservar sua identidade e aprofundar o vínculo afetivo com Laura. Sua manipulação opera menos pela falsificação dos fatos do que pelo controle dos sentidos que lhes são atribuídos. Antes de dominar o corpo de Laura, Carmilla conquista sua percepção do mundo. A sedução da *femme fatale* revela-se, assim, inseparável de sua capacidade de produzir discursos que neutralizam a suspeita e tornam possível a entrega voluntária da vítima.

2.2 EROTISMO SÁFICO E TRANSGRESSÃO EM CARMILLA

A relação entre Laura e Carmilla ocupa uma posição singular na literatura vampírica do século XIX porque o desejo que a estrutura jamais é plenamente nomeado pela narrativa. Em vez de declarações explícitas, Le Fanu constrói uma intimidade marcada por gestos, olhares, aproximações físicas e uma linguagem afetiva, cuja ambiguidade impede que o vínculo entre as duas jovens seja reduzido à amizade convencional, sem, contudo, assumir abertamente a forma de uma relação amorosa. O erotismo manifesta-se justamente nesse espaço de indeterminação, onde fascínio, afeto, medo e desejo coexistem, sem encontrar uma categoria capaz de estabilizá-los.

Essa característica explica por que *Carmilla* ocupa lugar central nas leituras *queer* da literatura gótica. Como observa Carmona (2021), o vampiro frequentemente constitui uma figura *queer-coded*, isto é, uma personagem cuja dissidência sexual é construída de maneira indireta, por meio de comportamentos, formas de intimidade e modos de relação que escapam às normas heterossexuais, ainda que raramente sejam explicitados pelo texto. O vampirismo torna-se, assim, uma metáfora privilegiada para representar desejos socialmente marginalizados sem nomeá-los diretamente.

Richard Dyer (2012, *apud* Carmona, 2021, p.3, tradução minha) observa ainda que o vampirismo é inseparável do segredo. Sua natureza precisa permanecer oculta até o momento da revelação, estrutura narrativa que aproxima a experiência do vampiro da própria condição histórica das sexualidades dissidentes em sociedades heteronormativas. Assim como o vampirismo, o desejo *queer* frequentemente se organiza na tensão entre intimidade e ocultamento, entre reconhecimento e silêncio. Não por acaso, a linguagem empregada nas cenas de alimentação do vampiro aproxima-se constantemente da linguagem da intimidade física (Carmona, 2021, p.2-3, tradução minha)²², fazendo com que desejo e ameaça se tornem praticamente indissociáveis.

É precisamente nesse espaço de ambiguidade que Le Fanu constrói a relação entre Laura e Carmilla. Antes que o vampirismo seja plenamente reconhecido, a narrativa já havia estabelecido entre ambas uma forma de intimidade que desafia as convenções afetivas e sexuais do período vitoriano. A aproximação corporal, a exclusividade emocional, o desejo de contato físico e a dificuldade da narradora em nomear aquilo que sente tornam a relação constantemente excedente às categorias disponíveis. É nesse excesso que o erotismo da novela se constitui.

A leitura proposta por Georges Bataille permite compreender por que esse vínculo adquire um caráter profundamente transgressor. Para o autor, o erotismo não se reduz ao exercício da sexualidade, mas corresponde à violação consciente dos interditos que organizam a vida social. Em *Carmilla*, essa transgressão ultrapassa a dimensão do desejo entre mulheres. O vampirismo rompe simultaneamente as fronteiras entre vida e morte, humano e monstruoso, pureza e contaminação, religião e natureza, fazendo do corpo feminino o espaço em que diferentes formas de interdito são continuamente atravessadas. É sob essa perspectiva que serão analisadas, nas seções seguintes, as manifestações do erotismo sáfico presentes na relação entre Laura e Carmilla.

2.2.1. O corpo desejante: fascínio, ambivalência e transgressão

Se, até esse momento, Carmilla havia conquistado a confiança de Laura por meio da familiaridade e do controle da narrativa, é agora que a aproximação entre ambas assume

²² While many readings can be attributed to vampiric tales, vampiric narratives exploit political concerns that allude to marginalized folks—particularly because the vampire is a creature that masquerades throughout its supernatural existence. The unseen and unheard subject attracts authors, spawning the creation of vampiric stories in which the vampire stands for the dissenter, the foreigner, and most notably, the homosexual. Queer readings of vampiric tales are common scholarly takes on these narratives, especially since the act of feeding often possesses the language of intimacy. (...)

Dryer also observes the following concerning the vampire and its inherently sexual nature:

Vampirism is not merely, like all our sexuality, private, it is also secret. It is something to be hidden, to be done without anyone knowing. The narrative structure of the vampire tale frequently consists of two parts, the first leading up to the discovery of the vampire's hidden nature, the second concerned with his/her destruction.

The privacy of intimacy and vampirism resonates with the language of queerness. The secretive nature of the vampire and the vampire's eventual uncovering possess queer-coded analogies to the experiences of queer folk. I define queer-coding as the implied homoeroticism of vampiric nature, and the characterization of characters (in this case, vampiric) as queer through indirect methods—such as mannerisms, appearance, and attitudes that diverge from the heteronormative status quo. The vampire is often a queer subject through dissenting actions, yet, many texts fail to explicitly confirm the sexualities of their human-monster hybrids. (Carmona, 2021, p.2-3)

contornos explicitamente corporais. A novela passa a registrar uma experiência afetiva que escapa às categorias disponíveis para a narradora. Laura sente-se atraída pela visitante, mas essa atração nunca se apresenta de forma estável ou plenamente inteligível. O desejo nasce já atravessado por medo, fascínio e repulsa, configurando uma experiência profundamente ambivalente.

Agora a verdade é: eu me senti inexplicavelmente interessada pela bela estranha. Eu me senti, como ela disse, “atraída por ela”, mas também havia uma espécie de repulsa. Neste sentimento ambíguo, contudo, a sensação de atração prevaleceu imensamente. Ela me interessou e me conquistou. Era tão linda e tão indescritivelmente envolvente. (Le Fanu, 2023, p.42)

A formulação de Laura é significativa porque não procura resolver essa contradição, mas simplesmente registrá-la. A atração não elimina a repulsa, nem a repulsa impede o desejo; ambas coexistem. O fascínio produzido por Carmilla manifesta-se precisamente como uma experiência que excede a lógica das oposições simples. Nesse sentido, a própria narradora registra uma experiência que resiste a qualquer formulação estável, pois atração e repulsa coexistem sem que uma elimine a outra. Essa dificuldade de nomeação acompanhará toda a construção do erotismo entre ambas.

A compreensão de Paglia (1992), para quem a sexualidade constitui “um domínio sombrio de contradição e ambivalência.” (Paglia, 1992, p.24), aproxima-se da descrição de Laura. A força erótica da *femme fatale* decorre precisamente dessa oscilação entre atração e ameaça, acolhimento e destruição, encanto e perigo. Carmilla fascina justamente porque nunca se oferece como objeto plenamente acessível ou inteiramente compreensível.

Essa ambiguidade manifesta-se também na maneira como Laura percebe a personalidade de Carmilla. Em determinado momento, observa que “havia uma frieza, me parecia, além da sua idade, na sua melancolia sorridente que insistia em recusar o mínimo raio de luz a mim” (Le Fanu, 2023, p.45). A observação aproxima-se da caracterização proposta por Paglia (1992), segundo a qual a *femme fatale* possui uma “fria inatingibilidade” que simultaneamente “convida, encanta e destrói” (Paglia, 1992, p.25). A distância emocional de Carmilla não reduz seu poder de atração; ao contrário, torna-o ainda mais intenso, pois preserva uma opacidade que impede Laura de apreendê-la por completo.

Ela [Carmilla] costumava colocar seus lindos braços em meu pescoço, me puxar para ela, e com as bochechas nas minhas, murmurar com os lábios em meu ouvido:
- Querida, seu coraçãozinho está ferido. Não pense mal de mim, pois obedeco à irresistível lei de minha força e fraqueza. Se o seu querido coração está ferido, meu coração selvagem sofre com o seu. No arrebatamento de minha enorme humilhação, eu vivo em sua calorosa vida, e você deve morrer...morrer, morrer docemente...na minha. Eu não posso evitar. Conforme eu me aproximo de você, você por sua vez, se aproxima de outros e conhecerá o êxtase da crueldade, que, não obstante, é amor. Então, por certo tempo, busque não conhecer nada mais sobre mim ou os meus, mas confie em mim com seu amável espírito.
E enquanto falava tal rapsódia, me apertava ainda mais em seu abraço trêmulo, e seus lábios em beijos macios resplandeciam gentilmente em minha bochecha. (Le Fanu, 2023, p.46)

A justificativa apresentada por Carmilla retoma um aspecto desenvolvido no subtópico anterior. Seu desejo nunca aparece como fruto de uma decisão moral, mas como resposta a uma

“irresistível lei” que rege simultaneamente sua força e sua fraqueza. O amor e o vampirismo deixam de constituir escolhas individuais para serem apresentados como manifestações inevitáveis de uma natureza própria, reforçando a imagem da *femme fatale* como força inscrita na ordem natural, e não na esfera da vontade.

Desses abraços bobos, que não ocorriam com frequência, devo dizer, eu costumava desejar me livrar. Mas minhas energias me traíam. Ela murmurava palavras que soavam como canções de ninar em meus ouvidos e acalmavam minha resistência em um transe, do qual me recuperava apenas quando ela retirava seus braços. Nesses momentos eu não gostava dela. Vivenciava uma estranha e tumultuosa animação que era agradável, mas que ocasionalmente se misturava com uma vaga sensação de medo e repulsa. Eu não tinha pensamentos distintos a respeito dela enquanto tais cenas ocorriam. Mas estava consciente de um amor se tornando adoração e também aversão. Reconheço que isso é um paradoxo, mas não consigo explicá-lo de outra forma. (Le Fanu, 2023, p.46-47)

A resistência de Laura deixa de constituir um ato puramente racional. A narradora afirma desejar afastar-se dos abraços de Carmilla, mas reconhece que seu próprio corpo suspende essa decisão consciente: “minhas energias me traíam”. O desejo instala-se precisamente nessa dissociação entre vontade e experiência corporal. Antes de ser plenamente reconhecido pela consciência, manifesta-se como uma força que atravessa o corpo e enfraquece a capacidade de resistência da protagonista. A sedução produzida por Carmilla manifesta-se, assim, como uma experiência que ultrapassa o domínio da decisão racional e instala-se no próprio corpo da narradora, produzindo simultaneamente prazer, temor e fascínio.

Às vezes, depois de uma hora de apatia, minha estranha e bela companhia pegava minha mão e a segurava com uma pressão carinhosa, de novo e de novo. Enrubescendo levemente, observando minha face com seus lânguidos e fervorosos olhos, respirando tão rapidamente que seu vestido se erguia e se abaixava com o movimento agitado. Era como o ardor de um amante. Isso me constrangia. era odioso e ao mesmo tempo me subjugava. E com olhos ávidos, ela me atraía para perto, e seus lábios quentes passeavam pelas minhas bochechas em beijos. E ela sussurrava, quase soluçando:

- Você é minha. Você será minha. Eu e você seremos uma só, para sempre. - Então ela se jogava para trás em sua cadeira, com suas pequenas mãos cobrindo os olhos, me deixando trêmula.
- Somos parentes? - eu costumava perguntar. - O que você quer dizer com tudo isso? Talvez eu a lembre de alguém que você ama. Contudo, você não deve agir assim. Eu odeio isso. Eu não conheço você...eu não me reconheço quando você faz isso e fala essas coisas. (Le Fanu, 2023, p.47)

O aspecto mais significativo dessas passagens talvez não seja a intensidade do desejo, mas o esforço constante de Laura para atribuir-lhe algum sentido. Diante de uma experiência que a atrai e simultaneamente a perturba, a narradora procura enquadrá-la em explicações familiares – parentesco, amizade excepcional ou a lembrança de outra pessoa – sem conseguir formular uma interpretação capaz de dar conta daquilo que vivencia. A dificuldade não reside na intensidade do desejo em si, mas na ausência de uma linguagem capaz de organizá-lo como experiência inteligível. Essa crise interpretativa torna-se explícita na reflexão que Laura desenvolve na sequência da narrativa.

A respeito dessas extraordinárias manifestações eu me esforçava em vão para formular qualquer teoria satisfatória - eu não poderia me referir a ela como caprichos

ou travessuras. Era inequivocamente o romper momentâneo de um instinto e emoção reprimidos. (...)

Não poderia me vangloriar por receber muitas das atenções que a galanteria cavalheiresca sente prazer em oferecer. Entre esses momentos de paixão havia longos intervalos banais, de alegria, impregnados de melancolia, durante os quais detectava seus olhos, tão cheios de ardente melancolia, perscrutando-me e, muitas vezes, eu parecia não ser nada para ela. Com exceção desses breves períodos de agitação misteriosa, seus modos eram femininos. E sempre havia uma languidez sobre ela, absolutamente incompatível com um corpo masculino em pleno vigor. (Le Fanu, 2023, p.48)

Laura procura interpretar o comportamento da amiga recorrendo às categorias de gênero disponíveis em sua cultura. Os impulsos apaixonados parecem aproximar-se do modelo do amante masculino; entretanto, todo o restante da personalidade de Carmilla permanece intensamente feminino. O resultado não é a resolução da contradição, mas sua ampliação. A novela evidencia, assim, os limites das categorias binárias para compreender uma forma de desejo que não encontra lugar na lógica heterossexual vitoriana.

Essa dificuldade de interpretação não se limita à compreensão de Carmilla, mas alcança a própria subjetividade da narradora. Ao afirmar, na passagem anterior, “eu não me reconheço quando você faz isso e fala essas coisas” (Le Fanu, 2023, p.47), Laura revela que o desejo não apenas torna a outra indecifrável, mas desestabiliza sua própria identidade. A aproximação erótica produz uma crise simultânea da percepção do outro e de si mesma. É precisamente porque lhe faltam categorias capazes de nomear essa experiência que a narradora oscila entre diferentes hipóteses sem conseguir estabilizar seu significado. Nesse sentido, a insuficiência da linguagem não decorre de uma deficiência narrativa, mas da impossibilidade cultural, pela ordem heteronormativa em que a personagem foi formada, de reconhecer plenamente o desejo entre mulheres. Essa característica torna *Carmilla* um texto particularmente fértil para leituras *queer*.

A leitura proposta por Bataille (1987) ajuda a compreender essa ambivalência. Para o autor, o erotismo nasce precisamente da violação dos interditos que organizam a vida social. O desejo não elimina as proibições; depende delas para existir enquanto experiência de transgressão. Em *Carmilla*, o corpo feminino desejando outro corpo feminino constitui justamente uma dessas formas de transgressão, produzindo uma experiência simultaneamente fascinante e inquietante para Laura.

Após sucessivas incursões noturnas de Carmilla ao quarto de Laura, a própria narradora descreve que essa experiência afetiva começa a produzir efeitos concretos sobre seu corpo e sua percepção da vida:

Por algumas noites dormi profundamente. Mas ainda assim, toda manhã sentia a mesma lassidão e uma fraqueza me sobrepujar durante o dia inteiro. Sentia-me uma garota transformada. Uma estranha melancolia pairava sobre mim, uma sensação que eu não conseguia interromper. Baços pensamentos sobre morte começaram a surgir, e a ideia de que eu estava me afogando lentamente tomou, de forma gentil e não indesejável, conta de mim. Se era triste o estado de espírito que induzia era doce. (Le Fanu, 2023, p.70)

A ambivalência experimentada por Laura deixa de se restringir ao campo afetivo e passa a produzir efeitos sobre sua própria percepção da vida e da morte. A melancolia provocada pela

presença de Carmilla adquire um caráter paradoxalmente agradável, fazendo com que o enfraquecimento físico seja descrito em termos de doçura e entrega. O erotismo instaurado pela vampira dissolve progressivamente as fronteiras entre prazer e sofrimento, desejo e aniquilação. Se até aqui essa transformação manifestava-se sobretudo na esfera da percepção, das emoções e do desejo, a narrativa logo a deslocará para o corpo propriamente dito, tornando material aquilo que antes se apresentava apenas como sensação difusa.

2.2.2. O erotismo como invasão: intimidade, quarto e penetração

A invasão do corpo não ocorre de maneira abrupta. Antes que o vampirismo se manifeste como violência física, Le Fanu organiza uma progressão espacial que conduz Carmilla para o interior da intimidade de Laura. Do passeio noturno ao quarto, do quarto à cama e, finalmente, ao pescoço da protagonista, cada novo espaço reduz a distância entre ambas e prepara a transgressão dos limites corporais. A mordida surge, assim, não como um acontecimento isolado, mas como o desdobramento de uma intimidade construída ao longo da narrativa.

O primeiro momento dessa aproximação ocorre fora do quarto. Antes das visitas noturnas, Le Fanu constrói um cenário de intimidade em que o contato entre Carmilla e Laura se desenvolve à margem da vigilância doméstica. O passeio ao luar afasta as personagens do espaço social da casa e permite que a aproximação física se intensifique por meio de gestos cada vez mais íntimos, preparando simbolicamente a futura invasão do corpo da protagonista.

- Então você estava pensando sobre a noite em que cheguei? - disse quase sussurrando.
- Está feliz porque cheguei?
- Encantada, querida Carmilla - respondi.
- E pediu que o quadro que se parece comigo seja pendurado em seu quarto - murmurou em um suspiro, enquanto trazia seu braço para mais perto de minha cintura e recostava sua bela cabeça sobre meu ombro.
- Você é tão romântica, Carmilla - disse. - Quando quer que me conte sua história, certamente ela será feita de algum grande romance.
- Ela me beijou silenciosamente.
- Tenho certeza, Carmilla, que está apaixonada. Que há, neste momento, uma questão amorosa acontecendo.
- Eu não estou apaixonada por ninguém e nunca poderei - sussurrou -, a não ser que seja por você. (...)
- Querida, querida - ela murmurava -, eu vivo em você, e você morreria por mim. Eu a amo tanto.
- Eu me afastei dela. (Le Fanu, 2023, p.59-60)

Mais do que uma simples declaração amorosa, a cena encena um ritual de aproximação. Ao longo do passeio, a novela insiste menos nas palavras do que nos gestos: Carmilla envolve a cintura de Laura, aproxima seu corpo, repousa a cabeça sobre seu ombro, beija-a silenciosamente e oculta o rosto entre seus cabelos e seu pescoço. A sucessão desses movimentos reduz progressivamente a distância física entre ambas e transforma o espaço aberto do jardim em um ambiente de intimidade comparável ao do quarto. Quando Carmilla afirma “eu vivo em você” e associa essa união à morte de Laura, o desejo já aparece articulado à ideia de incorporação da outra, antecipando simbolicamente a lógica do vampirismo. É significativo, contudo, que a cena termine com o afastamento da protagonista, indicando que a aproximação ainda encontra um limite na vigília e na consciência de Laura.

O recuo de Laura, entretanto, não interrompe esse movimento. Nas cenas seguintes, a aproximação deixa de depender da presença consciente da protagonista e desloca-se para o espaço do quarto, onde o sono elimina a possibilidade de resistência e torna efetiva a invasão do corpo.

A ilustração a seguir de D. H. Friston representa uma das visitas noturnas de Carmilla ao quarto de Laura, momento em que a vampira se alimenta do sangue da protagonista enquanto esta permanece vulnerável no leito. Trata-se da cena em que Laura desperta e contempla Carmilla coberta por seu próprio sangue (Le Fanu, 2023, p.72), condensando visualmente alguns dos principais elementos simbólicos da novela: a invasão do espaço íntimo, a alimentação vampírica, a transgressão dos limites corporais e a associação entre erotismo e morte.



Figura 3 *Laura in bed* – Ilustração de D. H. Friston (1872)

O quarto assume, nesse contexto, uma função distinta daquela desempenhada pelos espaços abertos da narrativa. Ele constitui o principal espaço de intimidade entre Laura e Carmilla, funcionando como um ambiente relativamente protegido da vigilância masculina e permitindo que o vínculo entre ambas se desenvolva à margem das formas habituais de controle patriarcal. Se o passeio noturno ainda pertence ao mundo da vigília e da interação consciente entre as personagens, o dormitório converte-se em um espaço de vulnerabilidade absoluta. É durante o sono que Laura perde a possibilidade de controlar o próprio corpo e de estabelecer limites à aproximação de Carmilla. A invasão deixa, então, de depender do consentimento da protagonista e passa a realizar-se precisamente quando sua consciência encontra-se suspensa.

É nesse espaço de vulnerabilidade que Laura passa a experimentar, durante o sono, uma série de sensações cuja origem permanece inicialmente desconhecida. Antes que a narrativa revele explicitamente a presença da vampira, a protagonista descreve apenas os efeitos produzidos sobre seu corpo:

A [sensação] predominante era aquele agradável e peculiar frio que sentimos quando nos banhamos em um rio e nos movemos contra a sua correnteza. (...) uma sensação de exaustão, como se eu tivesse passado por um longo período de esforço (...). Às vezes vinha uma sensação como se uma mão tivesse se movido delicadamente pela minha bochecha e pescoço. Às vezes era como se lábios quentes tivessem me beijado, mais e mais apaixonadamente à medida que eles se aproximavam da minha garganta, mas aí as carícias paravam. Meu coração batia mais rápido, minha respiração se tornava muito acelerada. Um soluçar que se elevava até atingir uma sensação de estrangulamento, e depois se transformava em uma convulsão terrível da qual meus sentidos me deixavam, e eu ficava inconsciente. (Le Fanu, 2023, p.71)

A narrativa privilegia inicialmente a percepção sensorial da vítima, e não a ação da vampira. O ataque permanece invisível aos olhos de Laura, sendo conhecido apenas por seus efeitos físicos: o frio, o toque, os beijos, a aceleração da respiração, a exaustão e, por fim, a perda da consciência. Antes de ser reconhecido como violência, o vampirismo é experimentado como uma sequência de estímulos corporais, cuja natureza permanece ambígua. A invasão do corpo é percebida primeiro como sensação e somente depois como agressão, aproximando deliberadamente a linguagem do ataque da linguagem do desejo.

Essa construção narrativa reforça a leitura proposta por Gonçalves (2023), segundo a qual a mordida da vampira possui forte conotação sexual. A autora observa que Laura descreve as sensações provocadas pelo ataque em termos que “se assemelham a um orgasmo ou as carícias da relação sexual” (Gonçalves, 2023, p.15). Mais do que representar um ato de violência física, Le Fanu faz com que o contato vampírico seja percebido através de gestos tradicionalmente associados à intimidade — o toque, o beijo, a aproximação dos lábios ao pescoço e a intensificação das respostas fisiológicas da protagonista. A mordida, portanto, não rompe com a lógica erótica construída ao longo da narrativa, mas constitui seu prolongamento extremo.

Essa aproximação entre desejo e violência corresponde ao modo como Bataille compreende o erotismo. Para o autor, a experiência erótica não conduz apenas ao prazer, mas implica sempre uma ameaça às fronteiras que preservam a individualidade dos sujeitos. É

justamente por colocar em risco essa separação entre um corpo e outro que o erotismo se aproxima da morte.

Se a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela invoca a morte (...). O que caracteriza a paixão é um halo de morte. (...) É somente na violação – com estatuto de morte – do isolamento individual que aparece essa imagem do ser amado que tem para o amante o sentido de tudo o que é. (Bataille, 1987, p.16)

A formulação de Bataille ilumina um aspecto central da relação entre Carmilla e Laura. O desejo da vampira nunca se limita à posse amorosa, mas busca eliminar a distância que separa ambas. Quando afirma “eu vivo em você” (Le Fanu, 2023, p.60) ou “você é minha” (Le Fanu, 2023, p.47), Carmilla não reivindica apenas exclusividade afetiva; manifesta o desejo de uma união absoluta, impossível de ser alcançada sem a destruição da individualidade da outra. A mordida constitui justamente o meio pelo qual essa fusão se realiza, convertendo o corpo de Laura no lugar em que amor e morte deixam de ser experiências opostas.

Como consequência, a violência presente no vampirismo não se opõe ao erotismo, mas constitui uma de suas formas de manifestação. Nas palavras de Bataille, “quer se trate da sexualidade ou da morte, o que é sempre visado é a violência, a violência que assusta e que fascina.” (1987, p.34). Em *Carmilla*, a violência da mordida não anula a sedução cuidadosamente construída ao longo da narrativa; ao contrário, intensifica-a. O ataque vampírico conserva os gestos da intimidade – o toque, o beijo, a aproximação dos corpos – ao mesmo tempo que transforma esses mesmos gestos em instrumentos de penetração e esgotamento da vítima. A fascinação provocada por Carmilla decorre precisamente dessa sobreposição entre ternura e agressão, desejo e destruição.

Não por acaso, a própria Carmilla interpreta sua condição nesses mesmos termos. Na noite em que realiza o primeiro ataque contra Laura, afirma: “O amor tem seus sacrifícios. E não há sacrifício sem sangue.” (Le Fanu, 2023, p.64). A declaração não assume o tom de arrependimento nem de confissão moral. Ao contrário, funciona como uma espécie de ritual de iniciação. Carmilla anuncia antecipadamente aquilo que ocorrerá durante a noite, apresentando o derramamento de sangue como condição inevitável do amor que oferece. Assim como em Bataille, a paixão implica uma violação da individualidade, em *Carmilla* o amor somente pode consumir-se através da invasão do corpo da pessoa amada.

Essa dimensão invasiva do desejo também é destacada por Carmona (2021), para quem o vampirismo concede a Carmilla o poder de “penetrar”, simultaneamente em sentido figurado e literal, produzindo prazer ao mesmo tempo que consuma a alimentação vampírica. A autora observa que Le Fanu desloca a motivação da vampira da simples sede de sangue para a paixão: antes de alimentar-se, Carmilla deseja; o ato de alimentar-se constitui a realização física desse desejo. Ao atribuir essa capacidade de penetração a uma personagem feminina que dirige seu desejo a outra mulher, a novela rompe com as expectativas de feminilidade vitoriana e transforma o corpo da vampira em um agente ativo da relação erótica (Carmona, 2021, p.30-31, tradução minha)²³. A mordida deixa de representar apenas um mecanismo de alimentação

²³ Original: “Carmilla’s sexual power and allure subvert the traditional role of a Victorian woman. Instead of enacting the role of a quiet girl who suppresses her desires, like Laura, Carmilla aggressively claims them. (...) As a vampire, Carmilla is given the power to penetrate, both figuratively and literally, to evoke pleasure and

sobrenatural para converter-se na forma extrema de contato entre os corpos, em que desejo, invasão e prazer tornam-se indissociáveis.

A espacialidade construída por Le Fanu revela, assim, que a violência vampírica não rompe com o erotismo anteriormente desenvolvido, mas constitui sua culminância. O percurso que conduz Carmilla do jardim ao quarto, do quarto ao leito e, finalmente, ao corpo de Laura demonstra que a invasão física é preparada por uma invasão progressiva da intimidade. A mordida torna material um desejo que, desde os primeiros encontros entre as personagens, buscava dissolver as fronteiras entre um corpo e outro. É precisamente essa lógica de incorporação e transgressão dos limites corporais que permitirá compreender, no subtópico seguinte, o papel simbólico do sangue como elemento central da economia erótica de *Carmilla*.

2.2.3. Sangue, abjeção e excesso

Se, no subtópico anterior, a mordida foi examinada como forma de invasão do corpo, importa agora compreender o elemento que essa invasão torna visível: o sangue. Em *Carmilla*, ele ultrapassa sua função biológica e passa a concentrar diferentes camadas simbólicas. É simultaneamente sinal de vida e de morte, veículo da alimentação vampírica, marca da transgressão corporal e elemento que aproxima erotismo, sacralidade e abjeção. Por essa razão, o sangue constitui um ponto de convergência entre as formulações de Georges Bataille e Barbara Creed.

Para Bataille, erotismo e morte não constituem experiências opostas, mas dimensões inseparáveis de um mesmo movimento vital. Segundo o autor, "não podemos mais diferenciar a morte da sexualidade. A sexualidade e a morte são apenas os momentos intensos de uma festa que a natureza celebra" (Bataille, 1987, p.41). Sob essa perspectiva, o sangue deixa de representar apenas a perda da vida. Ele torna-se o signo material desse trânsito permanente entre vida e morte, continuidade e ruptura. Derramado, o sangue evidencia precisamente a instabilidade das fronteiras que o erotismo batailleano procura transgredir.

Se, em Bataille, o sangue participa da lógica do sagrado e da transgressão, em Barbara Creed (1993) ele adquire outra dimensão: torna-se um dos principais fluidos responsáveis pela produção da abjeção. O horror surge justamente quando substâncias que deveriam permanecer no interior do corpo ultrapassam seus limites, tornando incerta a distinção entre interior e exterior, pureza e contaminação. Em *Carmilla*, o sangue torna visível essa ruptura das fronteiras corporais: aquilo que sustentava a integridade do corpo passa a circular externamente, convertendo a intimidade física em espetáculo de fascínio e repulsa.

Uma noite, em vez da voz que eu estava acostumada a ouvir no escuro, ouvi outra, doce e suave (e ao mesmo tempo terrível), que disse:

fulfillment. Le Fanu suggests that this power is brought on specifically by vampirism. (...) Le Fanu indicates that the vampire is a creature of passion rather than bloodlust, therefore creating a hierarchy of needs for the vampire. Passion and sexual impulses fulfill and inspire the need for feeding, and if bestowed on a person whose sex is not socially believed to desire sexual pleasure, these qualities make the vampire disruptive. This insurgence warrants suppression, especially when the vampire engages in queer sexual power as Carmilla does." (Carmona, 2021, p.30-31)

- Sua mãe está lhe avisando para ter cuidado com o assassino. – Ao mesmo tempo uma luz inesperada surgiu, e vi Carmilla parada próxima aos pés de minha cama, em sua camisola branca, banhada, do queixo aos pés, por uma grande mancha de sangue. Acordei com um grito, tomada pela ideia de Carmilla estar sendo assassinada.” (Le Fanu, 2023, p.72)

A primeira reação de Laura não consiste em reconhecer Carmilla como agressora. Ao despertar e vê-la coberta de sangue, acredita imediatamente que a amiga está sendo assassinada. O sangue produz, assim, uma inversão perceptiva: aquilo que denuncia a violência vampírica é interpretado como sinal da vulnerabilidade da própria vampira. A contaminação simbólica embaralha as posições de vítima e predadora, de modo que Laura interpreta o sangue não como prova da violência cometida por Carmilla, mas como indício de que a própria vampira necessita de proteção.

Ao analisar essa cena, Nina Auerbach (1995) observa que Le Fanu dissolve continuamente as fronteiras entre diferentes papéis ocupados pelas personagens femininas. A autora demonstra que Laura passa a confundir vítima e agressora, projetando em Carmilla simultaneamente as figuras da amante, da mãe e da mulher ameaçada. “No fluxo dos sonhos femininos, assassina e assassinada, mãe e amante, são uma só; em *Carmilla*, as mulheres fundem-se em uma união que os homens que as observam jamais veem.” (Auerbach, 1995, p.43, tradução minha)²⁴.

A observação de Auerbach aproxima-se significativamente da reflexão de Bataille sobre a continuidade. Ao afirmar que “assassina e assassinada, mãe e amante” tornam-se uma só, a crítica evidencia que a narrativa desfaz categorias tradicionalmente concebidas como opostas. O sangue participa diretamente desse processo, pois torna impossível distinguir com clareza quem ameaça e quem é ameaçado, quem nutre e quem consome, quem preserva a vida e quem conduz à morte. Em vez de separar essas experiências, ele funciona como o elemento que as reúne em uma mesma economia simbólica.

Como observa Bataille (1987, p.39), “a morte é também a renovação do mundo”. O sangue participa dessa lógica paradoxal ao reunir, em um mesmo elemento, aquilo que habitualmente se procura separar. Derramado, ele testemunha a violência da morte; ao mesmo tempo, torna possível a continuidade da existência vampírica, alimentando Carmilla e prolongando sua permanência no mundo. A vida da vampira depende precisamente daquilo que ameaça extinguir a vida de Laura.

- Você está certa em me perguntar isso ou qualquer outra coisa. Você não deve saber o quão querida é por mim ou não pensaria que qualquer confiança é pedir muito. Mas estou sob votos, mais poderosos do que o de qualquer freira, e não ousa contar minha história ainda, mesmo a você. O tempo em que você deverá descobrir tudo está próximo. Acha que sou cruel, egoísta, mas o amor é sempre egoísta. Quanto mais ardente, mais egoísta. E não tem ideia do quão ciumenta sou. Deve ir comigo, me amando, até a morte. Ou me odiando, mas ainda junto a mim; e ainda me *odiando*

²⁴ Original: “When Laura's mother breaks protectively into a vampire reverie, her message is so ambiguous that Laura misconstrues it, turning herself into Carmilla and her own mother into her friend's. Hearing a sweet and terrible warning. "Your mother warns you to beware of the assassin," seeing Carmilla bathed in blood at the foot of her bed, Laura fuses self, killer, and mother (...). In the flow of female dreams, murderer and murdered, mother and lover, are one; women in *Carmilla* merge into a union the men who watch them never see.” (Auerbach, 1995, p.43)

depois da morte. Não há palavra como “indiferença” em minha natureza apática. (Le Fanu, 2023, p.63-64)

O discurso da vampira revela que seu desejo não se orienta pela reciprocidade, mas pela incorporação. Amar significa impedir qualquer possibilidade de separação entre ambas. A morte deixa de representar o fim da relação e converte-se justamente na condição de sua permanência. O sangue, nesse contexto, não simboliza apenas a destruição da vítima, mas o meio através do qual essa união absoluta pode realizar-se.

Sob essa perspectiva, o sangue deixa de funcionar apenas como um motivo recorrente da imagética gótica. Em *Carmilla*, ele organiza toda a economia simbólica da novela: alimenta a vampira, torna visível a violação das fronteiras corporais, produz a abjeção e materializa um desejo que somente se realiza mediante a supressão da separação entre os corpos. É por isso que ele constitui o ponto de encontro entre erotismo, morte, excesso, abjeção e monstrosidade.

A centralidade simbólica do sangue torna-se ainda mais evidente na cena em que o corpo de Mircalla é encontrado em seu túmulo (Le Fanu, 2023, p.115). Embora enterrada há mais de um século, a vampira permanece preservada e repousa em uma quantidade extraordinária de sangue, imagem que rompe definitivamente com a lógica da decomposição natural. O sangue deixa de figurar apenas como vestígio da violência praticada contra as vítimas para converter-se no próprio meio que sustenta a permanência desse corpo entre a vida e a morte. A abundância desse elemento intensifica a dimensão do excesso que caracteriza a existência vampírica e reforça sua associação simultânea com vitalidade, morte e sacralidade.

Entretanto, essa dissolução das fronteiras não permanece restrita ao sangue. Ela se manifesta também no próprio corpo de Carmilla, cuja identidade humana revela-se continuamente instável. As metamorfoses da vampira, suas aproximações com o mundo animal e sua oscilação constante entre diferentes formas de existência aprofundam a lógica de continuidade anunciada pelo sangue e deslocam essa transgressão para a própria constituição do corpo monstruoso.

2.2.4. O corpo monstruoso: metamorfose, animalidade e continuidade

Se, até aqui, a transgressão manifestava-se principalmente através do desejo, da invasão corporal e do sangue, ela alcança agora o próprio corpo da vampira. Em *Carmilla*, a monstrosidade não decorre da deformidade física, mas da instabilidade das categorias que definem a existência humana. O corpo de Carmilla recusa classificações fixas: é simultaneamente mulher e animal, viva e morta, bela e aterradora, humana e monstruosa. Sua condição vampírica dissolve fronteiras que, na experiência ordinária, permanecem rigidamente separadas.

Mas estava igualmente consciente de estar em meu quarto, deitada em uma cama (...) vi algo se movendo ao redor do pé da cama (...) era um animal preto fuliginoso, que se parecia com um gato monstruoso, pareceu-me ter cerca de um metro e meio de altura, pois apreciava ter a mesma medida do tapete da lareira enquanto passava por ele. E continuava a ir e vir, com a ágil e sinistra inquietação de uma fera em uma jaula. Eu não conseguia gritar, embora, como deva imaginar, estivesse aterrorizada. Seu passo se tornava mais rápido, e o quarto rapidamente se tornava mais escuro, tanto que eu não podia mais ver nada além de seus olhos. Senti-o saltando suavemente sobre a

cama. Os dois olhos largos se aproximaram de meu rosto, e eu subitamente senti uma dolorosa pontada como se duas largas agulhas se ficassem, com dois ou três centímetros de distância, profundamente em meu peito. Acordei com um grito. O quarto fora iluminado pela vela estava ardendo ali por toda a noite, e vi uma figura feminina parada aos pés da cama, um pouco à direita. Vestia sua camisola preta, com os cabelos soltos, cobrindo os ombros. Um bloco de pedra não poderia estar mais parado. Não havia o menor sinal de respiração. Eu a encarei, a figura parecia ter mudado de lugar, e estava agora próxima à porta. Então, próxima a ela, a porta se abriu, e ela saiu. (Le Fanu, 2023, p.65 - p.66)

A narrativa não apresenta a metamorfose como um espetáculo claramente delimitado. Laura jamais presencia o instante em que o animal se transforma em mulher. Em vez disso, a novela organiza uma continuidade perceptiva entre ambas as figuras. O ataque iniciado pela criatura felina prossegue sem interrupção na presença de Carmilla junto ao leito da protagonista, de modo que o texto impede o leitor de estabelecer um limite preciso entre uma forma e outra. A monstrosidade nasce justamente dessa indeterminação.

A vampira é abjeta porque rompe a identidade e a ordem; movida por sua sede de sangue, ela não respeita os ditames da lei que estabelecem as regras da conduta sexual apropriada. Assim como o vampiro masculino, a vampira também representa a abjeção porque transgride a fronteira entre os vivos e os mortos, o humano e o animal. (Creed, 1993, s.p., tradução minha)²⁵

A observação de Creed ilumina precisamente esse mecanismo narrativo. A vampira torna-se abjeta porque rompe simultaneamente as fronteiras entre humano e animal, vivo e morto, feminino e monstruoso. O horror não decorre de uma aparência grotesca, mas da impossibilidade de decidir a que categoria pertence o corpo observado.

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Não aceitamos muito bem a idéia que nos relaciona a uma dualidade de acaso, à individualidade perecível que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecimento, temos a obsessão de uma continuidade primeira que nos une geralmente ao ser. (Bataille, 1987, p.12)

A dissolução dessas categorias aproxima-se da noção batailleana de continuidade. Para Bataille, os indivíduos existem como seres descontínuos, separados uns dos outros, embora permaneçam movidos pela nostalgia de uma continuidade primordial. O corpo vampírico materializa precisamente essa suspensão da descontinuidade: Carmilla já não pertence inteiramente ao domínio humano, mas tampouco pode ser reduzida ao animal ou ao cadáver. Sua existência ocupa permanentemente um espaço intermediário.

Essa indeterminação alcança seu ponto máximo na cena em que o túmulo de Mircalla é finalmente aberto. Em vez do cadáver em decomposição esperado pelos personagens, encontra-se um corpo preservado, quente, flexível, com sinais de respiração e circulação sanguínea, embora enterrado há mais de um século (Le Fanu, 2023, p.115). O horror não decorre da presença da morte, mas precisamente de sua suspensão. O corpo da vampira recusa

²⁵ Original: “The female vampire is abject because she disrupts identity and order; driven by her lust for blood, she does not respect the dictates of the law which set down the rules of proper sexual conduct. Like the male, the female vampire also represents abjection because she crosses the boundary between the living and dead, the human and animal.” (Creed, 1993, s.p.)

simultaneamente as categorias de cadáver e de pessoa viva, instaurando um estado liminar em que nenhuma classificação se mostra suficiente para descrevê-lo.

Sob a perspectiva da continuidade formulada por Bataille (1987), se a morte representa, para os seres humanos, a experiência radical da descontinuidade individual, o corpo vampírico parece escapar justamente a essa ruptura. Nem plenamente vivo nem definitivamente morto, ele ocupa uma condição intermediária que dissolve a oposição entre essas duas formas de existência. A vampira permanece além da morte sem retornar propriamente à vida, corporificando uma continuidade impossível para o sujeito humano ordinário.

A permanência dessa condição híbrida aproxima Carmilla da dimensão ctônica descrita por Camille Paglia. Para a autora, “todas as *femmes fatales* românticas são avatares da daimônica mãe natureza” (Paglia, 1992, p.246). A vampira não se limita a infringir normas sociais ou morais; ela encarna uma força natural anterior às categorias que organizam a cultura. Suas metamorfoses, sua associação constante à animalidade e sua recusa em permanecer definitivamente morta fazem dela a manifestação de uma natureza indomável, continuamente resistente às tentativas culturais de classificação e domesticação.

O corpo monstruoso de Carmilla não constitui, portanto, uma deformação da corporeidade humana, mas sua permanente desestabilização. Mulher e animal, viva e morta, humana e monstruosa, sedutora e predadora, a vampira ocupa continuamente os espaços intermediários que a cultura procura eliminar. Sua monstrosidade reside menos na aparência do que na impossibilidade de ser definitivamente situada em qualquer categoria estável. É precisamente essa condição liminar que permite à novela condensar, em um único corpo, as tensões entre erotismo, morte, natureza e transgressão desenvolvidas ao longo deste capítulo.

2.3 QUEER FEAR E RESTAURAÇÃO DA ORDEM PATRIARCAL

O percurso desenvolvido até aqui evidencia que *Carmilla* concentra diferentes formas de transgressão. Ao longo da narrativa, a vampira dissolve sucessivamente fronteiras entre desejo e violência, vida e morte, humano e animal, feminilidade e monstrosidade, convertendo seu corpo em um espaço de permanente instabilidade. Entretanto, a novela não encerra sua trajetória na celebração dessa ruptura. À medida que o vampirismo é reconhecido pelos demais personagens, a narrativa desloca seu foco da experiência íntima de Laura para a reação social desencadeada pela presença da vampira. O problema deixa de ser apenas o desejo que aproxima Laura e Carmilla e passa a ser a necessidade de conter aquilo que esse desejo representa.

Essa mudança de perspectiva pode ser compreendida a partir do conceito de *queer fear*, desenvolvido por Carmona (2021). Segundo a autora, a codificação *queer* de personagens monstruosos constitui um procedimento recorrente na literatura e no cinema de horror, associando a dissidência sexual à ameaça social (Carmona, 2021, p.4, tradução minha)²⁶. Nessa lógica, o medo não decorre apenas da violência praticada pelo monstro, mas da possibilidade de que formas de desejo consideradas desviantes atravessem as fronteiras da ordem

²⁶ Original: “The queer-coding of literary and filmic villains is a common practice among authors and filmmakers. This coding implies that average readers and viewers will perceive queerness as an evil trait.” (Carmona, 2021, p.4)

heteronormativa. O horror torna-se, assim, um mecanismo de dramatização de ansiedades culturais em torno da sexualidade, ao mesmo tempo que a destruição da personagem *queer-coded* funciona como forma de neutralizar simbolicamente essa ameaça. Essa compreensão é sintetizada pela própria autora ao afirmar que:

O que me preocupa é a possibilidade de que *queer-coding* possa ser uma fonte de transgressão social necessária e, ainda assim, a destruição de vampiras *queer-coded* possa ser interpretada como fundamento para mensagens homofóbicas latentes. No que só posso descrever como “*queer fear*”, esses textos empregam a dissidência *queer* em suas representações da vilania como um método para evocar o horror coletivo. No entanto, o que o *queer fear* revela é o desprezo por sujeitos *queer* e a apreensão diante de realidades iminentes. (Carmona, 2021, p.4-5, tradução minha)²⁷

A formulação de Carmona desloca o foco da monstrosidade em si para a maneira como ela é narrativamente utilizada. Mais do que representar uma ameaça sobrenatural, a personagem *queer-coded* converte-se em um veículo para dramatizar ansiedades sociais relacionadas à sexualidade e às normas de gênero. Nessa perspectiva, o horror não deriva exclusivamente da presença do monstro, mas daquilo que ele simboliza para a cultura que procura combatê-lo.

Em *Carmilla*, essa dinâmica manifesta-se de maneira particularmente expressiva. Depois de acompanhar a aproximação entre Laura e a vampira sob o ponto de vista da protagonista, a novela reorganiza sua estrutura narrativa em torno da investigação conduzida por figuras masculinas de autoridade. O pai de Laura, o general Spielsdorf, médicos, religiosos e representantes da aristocracia passam a interpretar, classificar e combater aquilo que, até então, era vivido como uma experiência íntima e ambígua. A eliminação da vampira deixa de representar apenas o extermínio de um ser sobrenatural para converter-se em um processo de restauração da ordem social ameaçada por sua existência.

2.3.1. A descoberta da ameaça: da suspeita ao reconhecimento

Se, até esse momento, Laura conhecia o vampirismo apenas por meio de sensações fragmentárias e experiências que escapavam à compreensão racional, a narrativa passa agora a organizar um processo de investigação. A ameaça deixa de existir apenas no plano da percepção subjetiva e converte-se em objeto de reconhecimento coletivo. A novela substitui progressivamente a linguagem da ambiguidade pela linguagem da prova, reunindo testemunhos, recorrências e indícios que permitem identificar a figura responsável pelos ataques.

O relato do general Spielsdorf constitui o principal marco dessa transformação narrativa. Ele permite o estabelecimento de um paralelismo quase completo entre a experiência vivida por Bertha e aquela experimentada por Laura. A jovem Millarca surge em circunstâncias praticamente idênticas às da chegada de Carmilla ao castelo dos Karnstein: apresenta-se como uma aristocrata misteriosa, é deixada sob os cuidados da família por uma suposta mãe que

²⁷ Original: “What concerns me is the possibility that queer-coding can be a source of necessary societal transgression, yet, the destruction of queer coded vampires may be interpreted as grounds for latent homophobic messages. In what I can only describe as ‘queer fear’, these texts employ queerness in their portrayals of villainy as a method to evoke collective horror. Yet, what queer fear showcases is disdain for queer subjects, and an apprehension for impending realities.” (Carmona, 2021, p.4-5)

precisa prosseguir viagem e passa a desenvolver uma relação de intensa proximidade afetiva com a jovem da casa.

Nos dois episódios, uma aristocrata consente que sua filha permaneça temporariamente sob os cuidados da família anfitriã, alegando que seu estado de saúde impede a continuidade da viagem. Madame La Comtesse diz ao general que sua “pobre filha ainda não recuperou suas forças.” (Le Fanu, 2023, p.94), sendo tal passagem muito semelhante ao que foi dito ao pai de Laura: “Minha filha não se recuperou o suficiente para voltar à sua rota por não sei quanto tempo.” (Le Fanu, 2023, p.34). O paralelismo entre essas passagens desempenha papel decisivo na transformação da percepção dos acontecimentos. Aquilo que até então parecia um episódio isolado revela-se parte de um padrão de atuação reiteradamente reproduzido pela vampira, permitindo que Laura, seu pai e o próprio leitor reconheçam que a chegada de Carmilla repete um roteiro já experimentado por outra família.

Outro elemento recorrente é a insistência para que a identidade da jovem permaneça envolta em segredo. Tanto Spielsdorf quanto o pai de Laura aceitam não formular perguntas sobre a origem da visitante nem procurar informações adicionais. O silêncio solicitado pelas supostas mães prolonga a permanência da vampira e retarda o reconhecimento da ameaça, preservando a ambiguidade que sustenta a narrativa até esse momento.

O próprio primeiro encontro entre Bertha e Millarca em um baile de máscaras antecipa esse processo. Assim como Laura, Bertha experimenta uma atração imediata pela jovem desconhecida, cuja beleza e capacidade de fascinação são reiteradamente destacadas pelo general:

(...) suas feições eram tão envolventes e adoráveis que era impossível não sentir uma forte atração. E minha pobre menina sentiu. Nunca vi ninguém tão envolvida com outra pessoa no primeiro encontro, a não ser, é claro, pela própria estranha, que parecia ter entregado seu coração a ela. (Le Fanu, 2023, p.91-92)

Não é apenas a forma de entrada da vampira que se repete. Também a aproximação afetiva segue o mesmo percurso observado entre Laura e Carmilla. Antes que qualquer elemento sobrenatural seja percebido, a narrativa apresenta uma intensa atração entre as jovens, construída pela beleza, pela delicadeza dos gestos e pelo fascínio imediato exercido pela visitante. O vampirismo permanece oculto; o desejo, ao contrário, manifesta-se desde o primeiro encontro.

O general prossegue com seu testemunho, revelando que a enfermidade de Bertha reproduz quase literalmente os sintomas experimentados por Laura:

[Uma sensação de] uma corrente gelada contra seu peito. E mais tarde, ela sentiu algo como se fosse um par de grandes agulhas a perfurando, um pouco abaixo da garganta, causando uma dor muito aguda. Noites depois, seguiu-se uma gradual e convulsiva sensação de estrangulamento. E então ficou inconsciente. (Le Fanu, 2023, p.101)

Esse relato confirma que a experiência anteriormente descrita por Laura integra uma sequência de acontecimentos que passam a apresentar regularidade. Os sonhos recorrentes, a figura animal que circula ao redor da cama, a sensação de frio, as perfurações junto ao pescoço e o progressivo enfraquecimento físico reproduzem quase literalmente os acontecimentos narrados pela protagonista. Para o general, no entanto, essa recorrência ainda não é percebida

como parte de um padrão mais amplo. No plano diegético, seu relato permanece restrito à tentativa de compreender a enfermidade que acomete Bertha, sem que ele disponha dos elementos necessários para reconhecer que os acontecimentos vividos por Bertha reproduzem aqueles experimentados por Laura. Essa aproximação torna-se possível porque Laura e seu pai podem confrontar o que Spielsdorf narra com a experiência que acabaram de vivenciar, enquanto o leitor dispõe de uma posição privilegiada, acompanhando ambos os episódios e reconhecendo a recorrência de seus elementos constitutivos.

Diante do agravamento do estado de Bertha e da incapacidade de identificar uma enfermidade natural capaz de explicar seus sintomas, Spielsdorf recorre a dois médicos em busca de uma explicação. Os profissionais discutem diferentes hipóteses diagnósticas e, embora um deles trate as suspeitas com ceticismo, o médico de Gratz conclui que a causa da doença não pertence ao domínio das patologias conhecidas. Em uma carta entregue ao general, registra sua convicção de que a jovem sofre os ataques de um vampiro (Le Fanu, 2023, p.107-108). Convencido de que ainda haveria a possibilidade de impedir um ataque fatal, Spielsdorf segue as instruções recebidas e monta vigília junto ao quarto da sobrinha, deixando a espada apoiada ao seu lado e aguardando a reaparição da criatura (Le Fanu, 2023, p.108).

O momento culminante desse processo de reconhecimento encontra-se representado na ilustração produzida por D. H. Friston para uma das primeiras edições de *Carmilla*, e descrito na passagem do livro a seguir. A imagem corresponde ao instante em que o general Spielsdorf surpreende a criatura durante o ataque contra Bertha e identifica Millarca como responsável pela enfermidade da sobrinha, visualizando aquilo que, até então, era conhecido apenas por meio de indícios.

Diferentemente das experiências narradas por Laura, marcadas pela incerteza e pela percepção fragmentária, a cena testemunhada por Spielsdorf oferece à narrativa sua primeira confirmação visual da existência da vampira. Não por acaso, é justamente esse momento que D. H. Friston escolhe representar em sua ilustração, condensando o instante em que a suspeita finalmente se converte em evidência.



Figura 4 *Carmilla* - Ilustração de D.H Friston (1872)

(...) um pouco depois de uma hora, vi uma grande figura preta, muito indistinta rastejar (como me parecia) sobre o pé da cama e rapidamente pular para a garganta da pobre garota, onde se transformou, de repente, em uma grande massa palpitante. Por alguns momentos eu fiquei petrificado. Então, saltei, com a espada em minhas mãos. A criatura preta de repente se contraiu, flutuando por cima da cama e foi pousar a cerca de trinta centímetros do pé da cama, e olhando fixamente para mim com ferocidade e horror, lá eu vi Millarca. Pensando não sei o quê, a atingi instantaneamente com minha espada. Mas a vi parada próximo à porta, ilesa. Horrorizado, a persegui e desferi novo golpe. Ela tinha ido embora. E minha espada foi bater de encontro à porta. (Le Fanu, 2023, p.108-109)

A cena marca uma inflexão decisiva na narrativa: a suspeita transforma-se em certeza, permitindo que a figura da vampira deixe de pertencer ao campo da especulação para tornar-se um objeto de reconhecimento. Ao vigiar Bertha durante a noite, Spielsdorf presencia a mesma criatura animal descrita anteriormente por Laura. Entretanto, diferentemente da protagonista, ele acompanha sua transformação em Millarca, identificando pela primeira vez a responsável pelos ataques. Ao tentar atingi-la com a espada, contudo, o general constata que o simples reconhecimento da ameaça não basta para neutralizá-la: a vampira escapa ilesa, prolongando o conflito e evidenciando que sua destruição exigirá uma intervenção mais ampla do que a ação isolada de um indivíduo.

A descoberta da identidade da vampira não encerra o conflito. Ao contrário, é precisamente a partir desse reconhecimento que a narrativa desloca sua atenção para as consequências sociais da existência de Carmilla. Uma vez identificada, a ameaça deixa de ser

apenas um mistério sobrenatural e passa a exigir uma resposta coletiva, inaugurando o processo de construção da vampira como inimiga a ser combatida.

2.3.2. O medo do contágio: *queer fear* e a construção do inimigo

A identificação de Millarca como responsável pelos ataques representa um ponto de inflexão na narrativa, mas não sua resolução. Ao contrário, uma vez reconhecida a existência da vampira, a novela desloca seu interesse da investigação para as consequências de sua permanência. A enfermidade e a morte de Bertha deixam de constituir um caso isolado e passam a integrar uma sucessão de mortes e adoecimentos que se espalham pela região. O problema deixa de ser apenas a existência de um ser sobrenatural e transforma-se na possibilidade de que sua ação continue produzindo novas vítimas. A narrativa passa, assim, a construir Carmilla não apenas como um monstro, mas como uma ameaça cuja circulação precisa ser interrompida.

Você deve imaginar o quão estranha me senti enquanto ouvia meus próprios sintomas sendo descritos com tanta exatidão, como vivenciados pela pobre garota que, não fosse a catástrofe que se seguiu, seria, naquele momento, visitante no castelo de meu pai. Deve supor, também, como me senti enquanto o ouvia detalhar os hábitos e as misteriosas peculiaridades que eram, de fato, os mesmos de nossa bela hóspede: Carmilla! (Le Fanu, 2023, p.101)

O testemunho de Spielsdorf produz em Laura um efeito de reconhecimento. Sua experiência deixa de parecer um acontecimento inexplicável e passa a integrar uma sequência de episódios que apresentam a mesma estrutura: a chegada de uma jovem desconhecida, a formação de um vínculo afetivo intenso, o adoecimento progressivo da vítima e a aproximação da morte. O reconhecimento dessa repetição permite compreender que o vampirismo não constitui um acontecimento excepcional, mas um processo capaz de reproduzir continuamente seus efeitos.

A partir desse reconhecimento, o medo modifica sua natureza. Enquanto Laura experimentava os acontecimentos como uma vivência íntima e de difícil compreensão, a revelação de que Bertha atravessou exatamente o mesmo processo transforma essa inquietação em uma preocupação coletiva. O risco deixa de limitar-se ao destino de uma única vítima e passa a dizer respeito à possibilidade de repetição indefinida do ataque. O que ameaça a comunidade já não é apenas a existência da vampira, mas a continuidade de sua atuação.

É precisamente nesse deslocamento que a novela deixa de representar Carmilla apenas como uma figura monstruosa e passa a construí-la como um perigo social. A ameaça já não reside exclusivamente na violência física de seus ataques, mas na possibilidade de que sua presença continue produzindo novas relações, novas vítimas e novos vínculos. Sob essa perspectiva, o medo organiza-se em torno da circulação da vampira e daquilo que ela desperta, aproximando-se da dinâmica descrita por Carmona (2021) como *queer fear*: o receio de que formas dissidentes de desejo ultrapassem o âmbito privado e comprometam a estabilidade da ordem heteronormativa. Antes mesmo que qualquer plano de destruição seja elaborado, a narrativa passa a justificar a necessidade de impedir que essa presença continue atuando.

Como observa Penteado (2019), as vampiras de Le Fanu condensam “o medo do contágio sexual e homossexual”, instaurando uma forma de transgressão que desloca os homens da posição central ocupada na ordem patriarcal. Dialogando com Silvia Federici, a autora

observa que o desejo feminino foi historicamente tratado como uma força que precisava ser disciplinada e controlada, uma vez que colocava em risco a autoridade masculina.

Desde tempos muito antigos (depois que o cristianismo se tornou a religião estatal no século IV), o clero reconheceu o poder que o desejo sexual conferia às mulheres sobre os homens e tentou persistentemente exorcizá-lo, identificando o sagrado com a prática de evitar as mulheres e o sexo. Expulsar as mulheres de qualquer momento da liturgia e do ministério dos sacramentos; tentar roubar os poderes mágicos das mulheres de dar vida ao adotar trajes femininos; e fazer da sexualidade um objeto de vergonha – esses foram os meios pelos quais uma casta patriarcal tentou quebrar o poder das mulheres e de sua atração erótica. (Federici, 2017, *apud* Penteado, 2019, p.162-163)

A leitura proposta por Penteado permite compreender que o perigo representado por Carmilla ultrapassa a esfera do sobrenatural. O que ameaça a ordem vitoriana não é apenas o vampirismo enquanto violência física, mas a possibilidade de constituição de vínculos afetivos e eróticos que prescindem da mediação masculina. Sob essa perspectiva, a circulação da vampira corresponde também à circulação de um modelo de desejo incompatível com a lógica heteropatriarcal, conversando com o conceito de *queer fear* proposto por Carmona (2021).

Essa transformação torna-se particularmente evidente quando Laura acompanha o pai e o general Spielsdorf às ruínas de Karnstein. Enquanto observam as inscrições das antigas lápides, Carmilla reaparece inesperadamente ao lado de Madame Perrodon. A reação imediata de Laura é compatível com o vínculo afetivo que ainda mantém com a vampira: ao avistá-la, prepara-se para cumprimentá-la. Spielsdorf, porém, responde de maneira radicalmente distinta. Tendo identificado Millarca como responsável pela morte de Bertha, interpreta sua presença não como o reencontro de uma conhecida, mas como o reaparecimento da ameaça que procurava combater.

Sob uma estreita e arqueada entrada, encimada por uma dessas figuras demoníacas que a cínica e medonha fantasia do velho gótico encontrava prazer em esculpir, eu vi com muito prazer a face e a figura de Carmilla entrando na capela sombria. Eu estava prestes a levantar, falar e balançar a cabeça sorrindo, em resposta ao seu sorriso particularmente envolvente quando, com um grito, o velho homem ao meu lado pegou o machado do lenhador e seguiu em frente. (Le Fanu, 2023, p.110)

A passagem evidencia que Laura e Spielsdorf não ocupam a mesma posição diante da personagem. Para Laura, Carmilla continua sendo a jovem por quem nutre afeição e cuja presença desperta espontaneamente um gesto de acolhimento. Para o general, entretanto, ela deixou de ser uma visitante para tornar-se a materialização daquilo que ameaça a vida de outras jovens. A mudança de perspectiva evidencia que o reconhecimento da identidade da vampira altera também as formas pelas quais ela passa a ser percebida: o afeto que estruturava sua relação com Laura cede lugar à construção de uma figura cuja simples presença exige reação imediata.

A reação de Carmilla ao reconhecer Spielsdorf evidencia que a identidade da vampira já não permanece protegida pelo anonimato que sustentava sua atuação até então. Ao perceber que foi identificada, desaparece a serenidade que marcava suas aparições anteriores e surge, pela primeira vez, uma resposta defensiva diante da perseguição masculina:

Ao vê-lo, uma mudança brutal tomou as feições dela. Foi uma instantânea e horrível transformação, enquanto ela recuava. Antes que eu pudesse soltar um grito, ele a atacou com toda sua força, mas ela desviou e ilesa o pegou pelo pulso com seu pequeno punho. Ele lutou por um momento para soltar seu braço, mas sua mão se abriu, o machado caiu no chão e a garota havia ido embora. (Le Fanu, 2023, p.110)

Mesmo nesse momento de confronto, a narração de Laura preserva traços da linguagem afetiva que caracteriza sua relação com Carmilla. Embora descreva sua transformação como “horrível”, a protagonista continua referindo-se ao “pequeno punho” da vampira, expressão que suaviza a violência da cena e preserva algo da delicadeza anteriormente associada à personagem. A escolha lexical revela que o vínculo estabelecido entre ambas não desaparece imediatamente, sobrevivendo mesmo após a revelação de sua natureza monstruosa. Ao mesmo tempo, a desproporção entre esse “pequeno punho” e a força suficiente para conter Spielsdorf reforça a natureza sobrenatural da vampira, que consegue escapar ilesa mesmo após ter sido finalmente identificada.

- Ela se chamava Carmilla? - perguntou o general, ainda agitado.
 - Carmilla, sim - respondi.
 - Sim - disse. - Aquela é Millarca. É a mesma pessoa que há muito se chamava Mircalla, a condessa Karnstein. Saia deste solo amaldiçoado, minha pobre criança, o mais rápido que puder. Dirija-se à casa do clérigo e fique lá até chegarmos. Vá embora! Você nunca mais deverá ver Carmilla novamente. Você não a encontrará aqui. (Le Fanu, 2023, p.111)

O reconhecimento definitivo da identidade de Carmilla produz uma consequência imediata: a separação entre a vampira e Laura. A advertência de Spielsdorf – “Você nunca mais deverá ver Carmilla novamente” – não se limita à proteção física da protagonista. Ao impedir qualquer novo contato entre ambas, a narrativa procura interromper também o vínculo afetivo construído ao longo da novela. A contenção da ameaça passa, portanto, pela contenção da própria relação que sustentava a aproximação entre as duas personagens. Nessa lógica, o *queer fear* manifesta-se não apenas na perseguição da figura monstruosa, mas também na tentativa de impedir a continuidade do desejo que ela desperta.

Nesse ponto da narrativa, o protagonismo desloca-se das experiências íntimas de Laura para a reação social provocada pela existência de Carmilla. O centro do conflito já não é o desejo vivido entre duas mulheres, mas a resposta coletiva organizada para impedir que esse desejo – simbolicamente associado ao vampirismo – continue produzindo efeitos. É essa reorganização narrativa que prepara a formação da coalizão responsável pela destruição da vampira. Identificada, nomeada e construída como inimiga, Carmilla passa a mobilizar diferentes instâncias de autoridade – medicina, religião, aristocracia e poder masculino – que atuarão conjuntamente em sua perseguição e eliminação.

2.3.3. Ciência, religião e patriarcado: a coalizão contra Carmilla

Embora a coalizão contra Carmilla se consolide apenas nos capítulos finais, a narrativa prepara esse movimento desde suas primeiras páginas. Após o episódio da infância de Laura, sua experiência é imediatamente interpretada e administrada por figuras masculinas de autoridade. O pai tranquiliza a filha e reduz o ocorrido a um sonho; em seguida, um médico é chamado para examiná-la e, pouco depois, um padre realiza orações e rituais religiosos junto à criança (Le Fanu, 2023, p.25-26). Ainda que nenhuma dessas intervenções produza uma

explicação satisfatória para os acontecimentos, a novela estabelece desde cedo uma lógica segundo a qual o saber legítimo e a autoridade para interpretar o extraordinário pertencem aos homens.

Para Paglia (1992) o patriarcado pode ser compreendido como uma resposta histórica ao poder feminino percebido como imprevisível e ameaçador: “A aliança masculina e o patriarcado foram o recurso a que o homem se viu obrigado, por seu terrível senso do poder da mulher, da impermeabilidade, da arquétipa confederação dela com a natureza ctônica.” (1992, p.23). Sob essa perspectiva, as instituições masculinas procuram domesticar aquilo que escapa ao controle racional. Em *Carmilla*, essa lógica manifesta-se de maneira progressiva. À medida que a vampira deixa de ser percebida como um episódio isolado e passa a representar um perigo para a ordem social, amplia-se também o número de homens e instituições convocados para enfrentá-la.

Depois que Spielsdorf identifica Carmilla como Mircalla Karnstein, a reação das personagens deixa de assumir a forma de uma perseguição imediata. Embora a vampira tenha acabado de fugir, o grupo não tenta capturá-la nem abrir prontamente o túmulo recém-localizado. Ao contrário, inicia-se um processo de organização que envolve novas figuras de autoridade. O barão Vordenburg soma-se à investigação, o lenhador conduz os homens até a lápide perdida de Mircalla e, uma vez confirmado o local de sua sepultura, Spielsdorf decide aguardar a chegada do comissário para que “a Inquisição” tivesse “prosseguimento de acordo com a lei” (Le Fanu, 2023, p.113). A narrativa substitui, assim, a reação impulsiva pela institucionalização do combate à vampira.

A reorganização da investigação produz também uma transformação significativa na posição ocupada por Laura na narrativa. Embora continue sendo a principal vítima dos ataques de Carmilla, ela deixa de participar das decisões que dizem respeito ao combate à vampira. Depois da descoberta da sepultura de Mircalla, seu pai afasta-se para relatar o caso ao barão Vordenburg e a Spielsdorf, enquanto ela permanece sem qualquer explicação sobre os acontecimentos. Ao regressar ao castelo, Laura percebe apenas que Carmilla desapareceu e que medidas extraordinárias de proteção passaram a ser adotadas em torno de seu quarto. Como relata a narradora, “nenhuma explicação fora feita a mim, e estava claro que era um segredo que meu pai estava determinado a guardar de mim” (Le Fanu, 2023, p.114).

Durante essa mesma noite, enquanto Laura permanece alheia às decisões tomadas em seu nome, seu pai e um padre mantêm vigília junto ao quarto da jovem, ao passo que novos rituais religiosos são realizados para protegê-la. A protagonista observa esses acontecimentos sem compreendê-los plenamente, registrando apenas que “o padre realizou alguns rituais solenes naquela noite, e eu não compreendia os objetivos disso” (Le Fanu, 2023, p.114). A distribuição dos papéis é significativa: Laura ocupa a posição de objeto da proteção, enquanto a interpretação dos acontecimentos e a condução das medidas cabem exclusivamente às figuras masculinas de autoridade.

Essa reorganização das relações de autoridade aproxima-se da leitura proposta por Penteadó (2019), para quem Carmilla desestabiliza a sociedade vitoriana justamente por

introduzir o erotismo homossexual no espaço doméstico e desafiar a autoridade paterna. Segundo a autora,

Ao desafiar a racionalidade do período com sua monstrosidade, Carmilla desautoriza a sociedade Vitoriana, que precisa tentar controlá-la e explicá-la racionalmente através da ciência, para enfim, destruí-la através da religião. A ofensa que ela oferece é grande demais, pois ela não se contenta com as garotas camponesas da região – das quais em nenhum momento alguém parte em defesa –, ela se alimenta de duas garotas da alta classe. Seu relacionamento com Laura é perigoso, uma vez que desautoriza o pai e traz o erotismo homossexual para dentro da casa dos ingleses, contaminando a pureza da filha e ameaçando o protótipo do “anjo do lar”. (Penteado, 2019, p.159-160)

A observação de Penteado permite perceber que o combate à vampira não visa apenas eliminar um corpo monstruoso. O que precisa ser neutralizado é também a relação afetiva construída entre Carmilla e Laura, capaz de escapar à mediação masculina. Não por acaso, quanto mais a investigação avança, menos espaço resta para a voz da protagonista e maior se torna a intervenção de representantes das instituições responsáveis por restaurar a ordem social.

É justamente nesse contexto que o saber especializado assume papel central na narrativa. Se, conforme observa Penteado (2019), a sociedade vitoriana procura controlar Carmilla por meio da ciência antes de destruí-la pela religião, a figura do barão Vordenburg representa precisamente esse momento de racionalização do fenômeno vampírico. Diferentemente de Spielsdorf, cuja motivação inicial é marcada pelo desejo de vingança, Vordenburg apresenta-se como pesquisador da tradição vampírica e organiza racionalmente os conhecimentos disponíveis acerca do fenômeno. É ele quem sistematiza o comportamento dos vampiros, seus hábitos, suas limitações e os procedimentos necessários para sua destruição, convertendo uma tradição dispersa em um saber especializado.

A existência anfíbia dos vampiros é sustentada pela renovação de sono diária no túmulo. Sua luxúria horrível por sangue vivo mantém o vigor de sua existência quando estão acordados. O vampiro é propenso a ficar fascinado com uma cativante veemência, semelhante à paixão do amor, por algumas pessoas. Em busca disso, ele exercita paciência e estratégias inesgotáveis, pois o acesso a um determinado objeto pode ser obstruído de várias maneiras. Ele nunca desiste até que tenha saciado sua paixão e drenado o último sopro de vida de sua cobiçada vítima. Mas irá, nesses casos, unir e prolongar seu prazer homicida com o refinamento de um *sommelier* e ampliará isso pela aproximação gradual de um engenhoso cortejo. Nesses casos, parece ansiar por algo como simpatia e consentimento. Nos casos mais comuns, vai direto ao ponto, domina com violência e estrangula e exaure frequentemente com um único golpe. (Le Fanu, 2023, p.117)

Curiosamente, essa sistematização do vampirismo também produz um efeito de redução da subjetividade de Carmilla. Ao transformar seu comportamento em um conjunto de características típicas da espécie vampírica, Vordenburg converte em patologia aquilo que, ao longo da novela, aparece como uma relação marcada por desejo, escolha e afeto. É justamente essa operação que Nina Auerbach (1995) problematiza ao observar que Carmilla não caça indiscriminadamente, mas estabelece vínculos específicos com determinadas mulheres.

Carmilla alimenta-se apenas de mulheres, com uma fome inseparável da simpatia erótica, distinguindo entre suas presas apenas com base no tipicamente britânico critério de classe. Ela se alimenta de camponesas, mas se apaixona por Laura, uma dama protegida como ela própria, de quem, na verdade, é parente: a falecida mãe de Laura era uma Karnstein, parte da “família má” que deu origem a Carmilla. O Barão, assim como os sexólogos vitorianos posteriores, levemente transforma a paixão de

Carmilla em patologia, mas deixa de nos dizer que, diferentemente de muitos seres humanos, Carmilla ama apenas aquelas que compreende. (Auerbach, 1995, p.40-41, tradução minha)²⁸

A leitura de Auerbach evidencia que o discurso produzido pelo barão não é neutro. Ao enquadrar o vínculo entre Carmilla e Laura exclusivamente como manifestação do vampirismo, esse saber elimina a dimensão afetiva da relação e torna possível tratá-la apenas como objeto de diagnóstico e erradicação. O desejo deixa de ser compreendido em sua singularidade para converter-se em sintoma de uma anormalidade que precisa ser eliminada.

Ao final desse processo, Carmilla deixa de constituir uma ameaça enfrentada por indivíduos isolados para tornar-se objeto de uma resposta institucional articulada. A autoridade paterna, o saber médico, a tradição erudita representada por Vordenburg, a legitimidade jurídica do comissário e a intervenção religiosa convergem na produção de um mesmo objetivo: transformar a eliminação da vampira em um procedimento autorizado pela ordem social. A execução que se seguirá já não aparecerá como um gesto de vingança pessoal, mas como a culminância de um processo coletivo de legitimação.

2.3.4. A destruição de Carmilla e a restauração da ordem patriarcal

A investigação conduzida por Spielsdorf, Vordenburg e pelas demais autoridades masculinas culmina, finalmente, na abertura do túmulo de Mircalla Karnstein. A partir desse momento, a narrativa abandona o espaço da suspeita para instaurar um procedimento oficialmente legitimado de identificação e eliminação da vampira. A destruição de Carmilla não é apresentada como um gesto impulsivo de vingança, mas como um rito cuidadosamente organizado, acompanhado por representantes da autoridade médica, jurídica, religiosa e aristocrática. O combate ao monstruoso converte-se, assim, em uma prática institucionalizada, cuja finalidade ultrapassa a eliminação de um indivíduo e passa a envolver a restauração da ordem social ameaçada.

Também é significativo que Laura permaneça excluída do acontecimento decisivo da narrativa. A abertura do túmulo, os exames realizados sobre o corpo de Carmilla e sua execução não são testemunhados pela protagonista, mas reconstruídos posteriormente a partir de um documento oficial. Como afirma a narradora:

Meu pai tem uma cópia do relatório da Comissão Imperial, com as assinaturas de todos os presentes durante os procedimentos anexas, como confirmação do depoimento. Foi a partir desse documento oficial que eu resumi minha versão da última cena chocante. (Le Fanu, 2023, p.115)

A escolha narrativa é significativa. A experiência feminina deixa de constituir a principal fonte de conhecimento sobre os acontecimentos, sendo substituída pelo registro produzido pelas instituições masculinas. A verdade sobre Carmilla já não pertence à vítima que

²⁸ Original: "Carmilla feeds only on women with a hunger inseparable from erotic sympathy, distinguishing among her prey only on the sterling British basis of class. She preys on peasant girls but falls in love with Laura, a protected lady like herself whose relative in fact she is: Laura's dead mother was a Karnstein, part of the 'bad family' that produced Carmilla. The Baron, like later Victorian sexologists, glibly turns Carmilla's passion into pathology, but he neglects to tell us that unlike many humans, Carmilla loves only those she understands." (Auerbach, 1995, p.40-41)

sobreviveu aos ataques da vampira, mas ao relatório assinado pelos homens autorizados a determinar juridicamente o que ocorreu.

O documento relata que, ao abrirem o túmulo, os presentes encontram um corpo que desafia todas as expectativas associadas à morte. Apesar de transcorridos cento e cinquenta anos desde o enterro, Carmilla conserva “as feições (...) coradas com o calor da vida”; “nenhum cheiro cadavérico exalava do caixão”; seus membros permanecem flexíveis, e dois médicos atestam a presença de “uma fraca, mas aparente respiração” (Le Fanu, 2023, p.115).

Para Bataille (1987), o horror humano diante da morte está intimamente ligado ao processo de decomposição do cadáver. A putrefação representa o retorno da vida à matéria indiferenciada e constitui justamente aquilo que os interditos funerários procuram controlar. Quando a decomposição finalmente se completa, restando apenas os ossos, a ameaça simbólica tende a desaparecer (1987, p.30-31)²⁹. Em Carmilla, contudo, esse processo jamais ocorre. Seu corpo permanece intacto, aquecido e aparentemente vivo, suspendendo a própria ordem natural da morte. O horror já não decorre da decomposição, mas precisamente de sua ausência. Como observa Groom (2018), os vampiros perturbam justamente porque recusam a putrefação, colocando os vivos diante de um corpo que insiste em permanecer fora do ciclo natural da morte.

Os vampiros não se decompõem (...) são “coisas” que, ao nos colocarem literalmente frente a frente com a morte, agem como um lembrete arrepiante de que a vida humana aspira à morte e à podridão ao invés de à permanência imutável. (Groom, 2018 *apud* Gonçalves, 2023, p.8, tradução da autora).

A permanência desse corpo incorruptível explica por que a abertura do túmulo produz menos um encontro com a morte do que a constatação de sua suspensão. Enquanto, para Bataille, a decomposição encerra simbolicamente a ameaça representada pelo cadáver, em Carmilla essa ameaça permanece ativa justamente porque a corrupção da carne nunca se realiza.

Antes da execução, a novela preocupa-se em construir as condições que autorizam o emprego da violência. O reconhecimento coletivo de que existiam “sinais e provas de vampirismo” (Le Fanu, 2023, p.115), o parecer dos médicos, a presença das autoridades civis e religiosas, e a realização do procedimento a seguir produzem uma suspensão temporária dos interditos que normalmente regulam a relação com o cadáver. Como observa Bataille, “o interdito do assassinio é um aspecto particular do interdito global da violência” (1987, p.31). A violência constitui, portanto, aquilo que a sociedade procura conter por meio de normas e proibições. Em Carmilla, entretanto, o próprio sistema encarregado de preservar esses interditos

²⁹ “A inumação significou, sem dúvida, desde os primeiros tempos, da parte daqueles que o sepultaram, o desejo que eles tinham de preservar os mortos da voracidade dos animais. (...) por muito tempo o horror dos mortos dominou provavelmente de longe os sentimentos que a civilização domesticada desenvolveu. A morte era o signo da violência introduzida num mundo que ela podia destruir. (...) O morto é um perigo para aqueles que ficam. Se eles devem enterrá-lo, é menos para colocá-lo ao abrigo, que para se porem eles próprios ao abrigo desse ‘contágio’. Frequentemente a idéia de ‘contágio’ liga-se à decomposição do cadáver, onde se vê uma força temível, agressiva. A desordem que é biologicamente a putrefação futura, que como o cadáver presente é imagem do destino, carrega em si mesma uma ameaça. (...) Os povos arcaicos vêem nos ossos que secam a prova de que a ameaça da violência, introduzida no instante da morte, já acabou. Com frequência, o próprio morto, aos olhos dos que ficam, participa da desordem da violência ao ser arrastado por ela, e os seus ossos limpos mostram, enfim, que tudo se acalmou.” (Bataille, 1987, p.30-31)

cria as condições para suspendê-los. A execução deixa de representar um homicídio para assumir a forma de um ritual legítimo, autorizado coletivamente em nome da restauração da ordem.

O corpo, portanto, de acordo com a velha prática, fora alçado, e uma afiada estaca fincada no coração da vampira, que rompeu em um grito penetrante, muito parecido como o que deve escapar de uma pessoa viva em sua última agonia. Então a cabeça foi arrancada fora, e uma corrente de sangue jorrou do pescoço destrozado. O corpo e a cabeça foram colocados em uma pilha de madeira e reduzidos a cinzas, que foram jogadas no rio e levadas embora; e aquele território nunca mais fora assolado pelas visitas de um vampiro. (Le Fanu, 2023, p.115)

A sequência dos procedimentos segue rigorosamente o protocolo “de acordo com a velha prática”. Cada gesto possui um caráter simultaneamente punitivo e ritual, de modo que a destruição do corpo feminino é apresentada não como excesso, mas como restauração da normalidade. Paradoxalmente, para eliminar a transgressão representada por Carmilla, a própria sociedade precisa recorrer a uma sucessão de atos igualmente transgressores: abre um túmulo, viola um cadáver, perfura um corpo, decepa-lhe a cabeça e reduz seus restos às cinzas. A narrativa condena uma transgressão, mas legitima outra.

A leitura de Bataille permite compreender a dimensão paradoxal dessa cena. O túmulo constitui um dos espaços mais fortemente protegidos pelos interditos culturais, justamente porque abriga o cadáver, objeto de interdito simultâneo de horror e respeito. Os procedimentos realizados na vampira violam sucessivamente todos esses interditos. Entretanto, ao contrário da violência exercida por Carmilla – apresentada como monstruosa e ilegítima –, essa nova violência é autorizada pelo ritual, pela religião e pelo direito. A transgressão permanece, mas muda de estatuto: deixa de ser crime para tornar-se dever. Essa violência ritualizada adquire um significado ainda mais específico quando dirigida ao corpo de uma mulher vampirizada:

Embora seja um monstro horrífico, a mulher vampirizada tem sobre si os olhos vigilantes da heteronormatividade, especialmente no que diz respeito à sua circulação pela sociedade. Assim que vacila ao empregar sua sexualidade intensificada, a mulher vampirizada é submetida à correção por meio da derrota. (Carmona, 2021, p.22, tradução minha)³⁰

A formulação de Carmona ajuda a compreender por que a violência final assume precisamente essa configuração. A derrota da vampira não decorre apenas de sua condição sobrenatural, mas sobretudo do modo como exerce sua sexualidade. Carmilla torna-se intolerável porque estabelece vínculos afetivos entre mulheres, contorna a autoridade paterna e oferece uma alternativa ao destino feminino esperado pela ordem heteronormativa.

Desse modo, a destruição de Carmilla ultrapassa a eliminação física da vampira. O ritual conduzido pelas instituições masculinas reafirma simultaneamente a autoridade da ciência, da religião, da lei e da família patriarcal. O corpo que antes circulava livremente pelos espaços domésticos, seduzia mulheres e suspendia fronteiras entre vida e morte é finalmente reduzido a objeto de exame, julgamento e execução. Ao restaurar a ordem social, a narrativa também

³⁰ Original: “While a horrific monster, the vampirized woman has the vigilant eyes of the heteronormative on her, especially in regard of her movement through society. Once she falters by employing her heightened sexuality, the vampirized woman is subject to correction by defeat.” (Carmona, 2021, p.22)

redefine quais formas de desejo podem permanecer visíveis e quais devem ser definitivamente eliminadas.

2.3.5. A memória do desejo: a restauração incompleta

A destruição de Carmilla encerra o ciclo de violência que mobiliza as instituições masculinas ao longo da novela, mas não produz uma restauração plena. Se, no plano social, a vampira é eliminada e a ordem patriarcal reafirmada, no plano subjetivo a narrativa oferece um desfecho muito menos conclusivo. A experiência de Laura não se dissolve com a morte de Carmilla, permanecendo inscrita em sua memória anos depois dos acontecimentos.

A narradora avalia a escrita do caso como: “uma tarefa que tem desequilibrado meus nervos nos últimos meses e que traz lembranças do horror indescritível que, mesmo anos depois de minha libertação, continua a tornar meus dias e noites terríveis e a minha solidão insuportável.” (Le Fanu, 2023, p.116). Essa afirmação revela que a eliminação da vampira não equivale à eliminação do trauma. Mesmo depois da “libertação”, Laura continua assombrada pelos acontecimentos e retorna ao estado de profunda solidão que caracteriza as páginas iniciais da novela. Forma-se, assim, um movimento circular: a presença de Carmilla rompe momentaneamente o isolamento da protagonista, mas sua destruição não restitui uma vida plenamente reconciliada consigo mesma. A obra encerra o conflito externo, mas preserva suas consequências interiores.

Demorou muito para que o terror dos eventos recentes diminuísse. E, neste momento, a imagem de Carmilla retorna à memória com alternâncias ambíguas: às vezes a divertida, lânguida, bela garota; às vezes o demônio contorcido que vi na igreja arruinada. E com frequência sou despertada de um devaneio, acreditando ter ouvido o passo leve de Carmilla à porta da sala de estar. (Le Fanu, 2023, p.119-120)

A última imagem da novela já não pertence ao ritual de destruição da vampira, mas a persistência de sua presença na memória de Laura. Carmilla continua dividida entre duas figuras irreconciliáveis: “a divertida, lânguida, bela garota” e “o demônio contorcido”. Essa oscilação impede qualquer encerramento definitivo da experiência vivida. A vampira desaparece fisicamente, mas continua retornando como imagem, som e lembrança na consciência de Laura.

Sua frase final não é meramente elegíaca: (...) as lembranças de Laura restauram a vida física de Carmilla. O “passo leve” é tão material quanto sempre foi, enquanto a “porta” final nos lembra que Carmilla não é um fantasma, mas carne, que, como nós, precisa abrir portas para entrar nos cômodos. Seu juramento, “eu vivo em sua calorosa vida, e você deve morrer...morrer, morrer docemente...na minha (...) eu e você seremos uma só, para sempre”, é (...) calorosamente inescapável (...): ao final, Carmilla realmente vive na vida de Laura. Sua ressurreição suscita uma questão latente sobre a própria condição de Laura: se um “amor estranho” transformou Carmilla em vampira, seu próprio amor não tem o poder de transformar Laura, tornando suas vidas literalmente uma só? (Auerbach, 1995, p.47, tradução minha, citação de acordo com Le Fanu, 2023, p.46-47)³¹

³¹ Original: “Her final sentence is not merely elegiac: (...) Laura's memories restore Carmilla's physical life. The ‘light step’ is as material as ever, while the final ‘door’ reminds us that Carmilla is no phantom, but flesh, who, like us, must open doors to pass into rooms. Her oath, ‘I live in your warm life and you shall die – die, sweetly die – into mine...you and I are one for ever,’ is (...) warmly inescapable (...): Carmilla does live in Laura's life at the end. Her resurrection raises a lurking question about Laura's own condition: if a ‘strange love’ transformed

A leitura proposta por Auerbach desloca o foco da destruição física de Carmilla para a permanência de sua influência sobre Laura. Ao sugerir que a vampira continua vivendo através das memórias da protagonista, a crítica evidencia que a novela encerra a ameaça social sem conseguir apagar completamente os vínculos afetivos construídos entre as duas personagens. A restauração da ordem mostra-se, assim, apenas parcial: elimina-se o corpo da vampira, mas não a lembrança da relação que ela instaurou nem as marcas subjetivas que deixou sobre Laura.

A destruição de Carmilla neutraliza socialmente a ameaça representada pelo desejo entre mulheres, mas não consegue eliminar integralmente aquilo que esse desejo revelou. Embora a novela termine com a reafirmação da ordem patriarcal, permanece a memória de uma relação que resiste à própria tentativa de apagamento. A solidão que encerra a narrativa já não corresponde àquela apresentada em suas primeiras páginas. Se inicialmente Laura desconhecia a experiência afetiva que transformaria sua vida, agora seu isolamento é atravessado pela lembrança de um vínculo cuja perda permanece irremediável. A ordem patriarcal restaura o mundo exterior, mas não consegue restaurar plenamente o mundo interior da protagonista.

Carmilla into a vampire, hasn't her own love the power to transform Laura, making their lives literally one?" (Auerbach, 1995, p.47)

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise desenvolvida ao longo desta pesquisa permitiu compreender que o erotismo feminino e homoerótico representado em *Carmilla* não constitui apenas um elemento temático da narrativa, mas um dispositivo simbólico por meio do qual Sheridan Le Fanu dramatiza tensões relacionadas ao gênero, à sexualidade e às formas de poder da sociedade vitoriana. A vampira configura-se como uma figura que desafia simultaneamente as fronteiras entre vida e morte, desejo e violência, humano e monstruoso, produzindo uma ruptura que ultrapassa o plano do sobrenatural. Nesse sentido, sua destruição final não representa apenas a eliminação de uma criatura fantástica, mas a neutralização de uma alteridade percebida como ameaça à ordem patriarcal, moral e religiosa.

Ao aproximar as reflexões de Paglia (1992), Bataille (1987) e Creed (1993), foi possível compreender Carmilla como uma personagem que concentra diferentes dimensões da transgressão. A leitura da vampira como *femme fatale* evidenciou seu potencial desestabilizador diante da lógica patriarcal; os conceitos batailleanos de erotismo, interdito e transgressão permitiram compreender a articulação entre desejo, violência e morte que estrutura sua atuação; e a noção de monstruoso-feminino proposta por Creed mostrou como a monstruosidade pode funcionar como linguagem cultural para representar formas de feminilidade consideradas ameaçadoras. O diálogo com estudos de Carmona (2021), Auerbach (1995) e Penteado (2019) ampliou essa perspectiva ao evidenciar que a perseguição e a destruição da vampira também respondem ao temor social diante do desejo entre mulheres e da possibilidade de ruptura da ordem heteronormativa.

A leitura proposta permitiu evidenciar que a narrativa de Le Fanu apresenta um movimento simultâneo de fascínio e repressão. Ao longo da novela, Carmilla é construída como uma figura de intensa sedução, capaz de deslocar os limites do desejo feminino e de instaurar formas alternativas de relação afetiva. Entretanto, à medida que essa experiência deixa de permanecer restrita ao espaço privado e passa a ameaçar simbolicamente a estabilidade da ordem social, diferentes instituições masculinas – representadas pela autoridade paterna, pela medicina, pela religião e pelo aparato jurídico – articulam-se para legitimar sua eliminação. A restauração da ordem, contudo, revela-se incompleta, uma vez que a memória de Carmilla permanece inscrita na subjetividade de Laura, impedindo que a violência institucional apague completamente a experiência do desejo.

Mais de um século após sua publicação, Carmilla permanece como uma obra precursora para a compreensão das relações entre literatura, gênero e sexualidade. Sua permanência no imaginário cultural demonstra que o vampirismo ultrapassa a condição de motivo fantástico para constituir uma linguagem capaz de expressar conflitos históricos em torno do corpo feminino, do desejo e da alteridade. Espera-se que esta pesquisa contribua para ampliar as leituras da novela de Sheridan Le Fanu no contexto dos estudos literários brasileiros, evidenciando a riqueza de uma obra que continua suscitando reflexões sobre os mecanismos de construção da diferença, da monstruosidade e das formas pelas quais determinadas experiências afetivas são historicamente representadas como ameaça.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- CARDOSO, Ana Maria Leal; TEIXEIRA, Pâmela Sampaio. **O Mito do Vampiro e Queercoding em Carmilla de Sheridan Le Fanu**. Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura, São Cristóvão, v. 17, n. 32, p. 162–179, 2025. DOI: 10.61895/pl.v17i32.18363. Disponível em: <https://ufs.emnuvens.com.br/pontadelanca/article/view/18363>. Acesso em: 15 jan. 2026.
- CARMONA, C. J. *Queer Fear: Vampirism and the Transmittable Evil of Homoeroticism*. James T. Laney School of Graduate Studies – Emory University. 2021. Disponível em: <https://etd.library.emory.edu/concern/etds/w3763804x?locale=en>. Acesso em 24 jan. 2026.
- COHEN, Jeffrey Jerome. *Monster Culture*. In: COHEN, Jeffrey Jerome (Org.). *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Christabel; Kubla Khan, a Vision; The Pains of Sleep*. London: John Murray, 1816. Disponível em: https://openlibrary.org/works/OL26036W/Christabel_Kubla_Khan_a_vision_The_pains_of_sleep?edition=key%3A/books/OL23428512M. Acesso em: 10 jun. 2026.
- CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Abingdon, Oxon: Routledge, Taylor & Francis Group, 1993.
- DRYER, Richard. *“IT’S IN HIS KISS! Vampirism as Homosexuality, Homosexuality as Vampirism”*. *The Culture of Queers*, Routledge, 2012, pp. 70–89, 2012.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- GONÇALVES, A. Z.. **Presas e sedução: monstrosidade e desejo em "La Morte Amoureuse", de Théophile Gautier e "Carmilla", de Sheridan Le Fanu**. *Magma*, 19, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.2023.214138>. Acesso em: 15 jan. 2026.
- GROOM, Nick. *The vampire: a new history*. New Haven: Yale University Press, 2018. Edição Kindle.
- HOBBS, Michael. *“Why Didn’t Gay Rights Cure Gay Loneliness?”*. HuffPost, The Huffington Post, 1 Mar. 2017, https://www.huffpost.com/?err_code=404&err_url=http%3A%2F%2Fwww.huffingtonpost.com%2Farticles%2Fen%2Fgay-loneliness%2F
- KRISTEVA Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- LE FANU, Joseph Sheridan. *Carmilla: A vampira de Karnstein*. São Paulo: Pandorga, 2023.
- NETHERCOT, Arthur H. *Coleridge's 'Christabel' and LeFanu's 'Carmilla'*. *Modern Philology* 47.1 (Aug. 1949): 32–38. Washington College Lib., Chestertown, MD. JSTOR. 13

March 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/435571?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: 8 jun. 2026.

PAGLIA, Camille. ***Personas Sexuais***: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PENTEADO, Marina Pereira. **Mulheres Monstruosas**: O ctônico e o selvagem em Carmilla, de Le Fanu. *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 9, 2019. DOI: 10.12957/abusoes.2019.40836. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/40836>. Acesso em: 14 jun. 2026.

TWITCHELL, James B. ***The Living Dead***: A Study of the Vampire in Romantic Literature. Durham & London: Duke University Press, 1987.

URSINI, James; SILVER, Alain. ***The Vampire Film***. Cranbury, NJ: Barnes, 1975.