

04

**A DIALÉTICA GÓTICO-FANTÁSTICA EM
“A MULHER VAMPIRO”, DE E.T.A. HOFFMANN¹**

Edson José Rodrigues Júnior

*Recebido em 11 abr 2022.***Edson José Rodrigues Júnior***Aprovado em 11 abr 2022.*

Graduado em Letras – Português pela Universidade Federal de Pernambuco, 2019.

Mestrando em Letras, Teoria da Literatura, pela Universidade Federal de Pernambuco.

Pesquisador do Belvidera – Núcleo de Estudos Oitocentistas da UFPE; membro-pesquisador do grupo Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital (FICÇA) da UFMA.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5234902694613385>ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9710-2756>Email: edsonrjunior4@gmail.com

Resumo: O presente artigo se propõe a investigar como o escritor alemão E.T.A. Hoffmann reconfigura os *topoi* característicos da estética gótica para gestar narrativas fantásticas marcadas pela hesitação e pela ambiguidade enquanto procedimentos formais. Para tanto, analisaremos especificamente um conto em que essa dialética gótico-fantástica é patente: “A mulher vampiro” [*Vampirismus*] (1821). Basearemos nossa análise nas discussões sobre a estética gótica de Botting (1996), Punter (1996) e Punter e Byron (2004), nos pressupostos acerca do *modus operandi*

1 Título em língua estrangeira: “The gothic-fantastic dialectic in “Vampirism”, by E.T.A. Hoffmann”.

fantástico segundo Todorov (2012) e Ceserani (2006), bem como nos de Volobuef (1999), especificamente sobre o fantástico em território germânico. A partir da análise, concluímos que diversos elementos temáticos do Gótico são fundamentais para a narrativa – o castelo, a fantasmagoria, a melancolia – na medida em que se articulam com procedimentos formais do fantástico para gerar uma narrativa que enseja o efeito estético da hesitação.

Palavras-chave: Gótico. Fantástico. Hoffmann. Peça noturna. Romantismo alemão.

Abstract: This paper aims to investigate how german writer E. T. A. Hoffman reconfigurates gothic aesthetic characters to establish new fantastic narratives marked by hesitation and ambiguity as formal procedures. For that, we will analyze a short story in which this gothic-fantastic dialectics is apparent: “Vampirism” [*Vampirismus*] (1821). We’ll base our analysis in discussions about gothic aesthetics made by Botting (1996), Punter (1996) and Punter & Byron (2004), about the fantastic literature *modus operandi* by Todorov (2012) and Ceserani (2006), as well as in Volobuef’s (1999) specifically about the germanic fantastic literature. After the analysis, we concluded that there’s a number of gothic thematic elements that turn out to be fundamental to the narrative – the castle, the phantasmagoria, the melancholia – insofar as they articulate themselves with fantastic formal procedures to generate a narrative that reaches for the aesthetic effect of hesitation.

Keywords: Gothic. Fantastic. Hoffmann. Night piece. German romanticism.

A literatura fantástica, com seus caracteres bem demarcados e discurso próprio, surge na Europa na virada do século XVIII para o XIX. Conforme Batalha (2003), essa nova modalidade literária estava inscrita num contexto de rejeição tanto ao pensamento

teológico quanto à hegemonia do racionalismo propagada pela Ilustração; ao invés disso, explorava as incertezas do público leitor e fazia da ambiguidade enquanto efeito estético o seu projeto literário. Na Alemanha, graças à valorização da fantasia e da liberdade de criação, bem como ao resgate de narrativas populares de cunho maravilhoso, ambos impulsionados pelo movimento romântico (VOLOBUEF, 1999), a literatura fantástica encontrou um campo apropriado para se desenvolver, principalmente sob a pena de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822).

Até o ano de 1828, quando se iniciou a tradução francesa de seus contos, as referências a Hoffmann fora da Alemanha eram escassas. Isso mudou quando a *Bibliothèque Universelle de Genève* publicou dois de seus contos. Na segunda tradução, referente ao conto “Desvios de um homem de imaginação”, o tradutor de Hoffmann desculpa-se de antemão por oferecer ao público um gênero que lhes pode parecer pouco familiar, estranho; ele se explica:

Esse gênero fantástico, metade divertido, metade sério, esse jogo da imaginação que não encontra outro objetivo senão o da própria atividade imaginativa, esse vago que deixa o leitor em dúvida se este se encontra no mundo real ou nas esferas do maravilhoso, tudo isto é pouco apreciado na França, onde se exige o positivo, e onde o leitor não tem a vocação de servir de juguete para o autor como ocorre aqui. (TEICHMANN apud BATALHA, 2009, s.p.)

A inovadora literatura fantástica, segundo Ceserani (2006), tinha suas raízes em outra vertente da ficção que também repudiava as amarras da racionalidade iluminista e ostentava a bandeira do excesso, da transgressão e da imaginação: o Gótico.

Antes de se espriar pelos mais variados gêneros literários e representações midiáticas, a estética gótica deu seus primeiros passos no Reino Unido da segunda metade do século XVIII, na forma de romances cuja estrutura geral era bem definida: tramas intrincadas, ambientadas em espaços aterrorizantes fortemente ligados ao passado medieval, como castelos e mosteiros onde habitavam aristocratas tirânicos, fantasmas e bandidos, donzelas indefesas e heróis cavaleirescos.

Ainda de acordo com o pesquisador italiano, esse imaginário gótico, com seu próprio repertório de cenários e histórias, recebeu forte influência da França em ebulição revolucionária e da Alemanha, país “cujas várias tendências se reuniram e produziram uma nova e mais equilibrada síntese, que serviu de modelo para toda a Europa, produzindo um modo literário novo e tipicamente moderno [a literatura fantástica]” (CESERANI, 2006, p. 90).

É na obra de E.T.A. Hoffmann que Ceserani (2006) enxerga a melhor demonstração da síntese entre caracteres góticos e procedimentos estruturais e temáticos da literatura fantástica, na qual o inexplicável se esconde no cotidiano mais banal, realista e burguês. Diante disso, o presente artigo se propõe a investigar como Hoffmann reconfigura os *topoi* característicos da estética gótica para gestar narrativas fantásticas marcadas pela hesitação e pela ambiguidade enquanto procedimentos formais. Para tanto, analisaremos especificamente um conto do autor em que essa interdependência gótico-fantástica é patente: “A mulher vampiro” [*Vampirismus*] (1821). Para a análise, nos embasaremos nas discussões sobre a estética gótica de Botting (1996), Punter (1996) e Punter e Byron (2004), nos pressupostos acerca do

modus operandi fantástico segundo Todorov (2012) e Ceserani (2006), bem como nos de Volobuef (1999) especificamente sobre o fantástico em território germânico.

Antes de mais nada, é preciso definir os elementos que tencionamos investigar na obra e o próprio paradigma do Gótico. Segundo Fred Botting (1996), a literatura gótica pode ser definida como a escritura do excesso, ou, ainda, excessos, uma vez que são inúmeros: paixão, emoção, irracionalidade, desejo, fantasia, amoralidade, transgressão. Os excessos góticos, ao despontarem na literatura na metade do século XVIII, instauraram uma contraposição aos valores de harmonia, beleza, racionalidade e civilidade preconizados pelo classicismo e pelo Iluminismo. A obra literária, até então frequentemente constrangida a um papel moralizante e pedagógico e apreciada menos por sua qualidade estética que pelos valores nela imprimidos, experimenta sob o signo do Gótico um maior grau de liberdade. Apartada das amarras neoclássicas, a literatura gótica

Condensava muitas ameaças a esses valores, ameaças associadas com forças naturais e sobrenaturais, excessos imaginativos, alucinações, maldade humana e religiosa, transgressão social, desintegração mental e corrupção espiritual. Ainda que não mais um termo puramente negativo, a escritura gótica permanecia fascinada por objetos e práticas socialmente designadas negativas, irracionais, amorais e fantásticas. Em um mundo que, desde o século XVIII, se tornava cada vez mais secular, a ausência de uma estrutura de ordem religiosa e as mudanças sociais e políticas abriram espaço para que a escritura gótica e sua recepção passassem por significativas transformações.

Os excessos góticos, isto é, o fascínio para com a transgressão e a ansiedade diante de limites culturais, seguia a produzir sensações conflitantes [nos leitores] com suas tramas obscuras de desejo e poder. (BOTTING, 1996, p. 1)²

Em relação à forma literária, diversos elementos se articulavam para construir o horror e o suspense evocados pela palavra “gótico”: tramas tortuosas e repletas de reviravoltas, narrativas permeadas pelo mistério e por acontecimentos inexplicáveis, acontecimentos sobrenaturais e personagens socialmente transgressores compunham as primeiras obras góticas da segunda metade do século XVIII. Esses *topoi* literários demarcaram as características que viriam a ser definidoras do que se pode denominar como tradição gótica. Sobre eles, Botting comenta:

Espectros, monstros, demônios, cadáveres, esqueletos, aristocratas vilanescos, monges e freiras, heroínas vacilantes e bandidos povoavam as paragens góticas como representações de ameaças imaginativas e reais. A lista cresceu no século XIX, com a adição de cientistas, pais, maridos, loucos, criminosos e o monstruoso duplo, simbolizando a dualidade da natureza maligna [humana]. Paisagens góticas eram desoladas, opressivas e repletas de ameaças. No século XVIII, eram locais montanhosos e remotos. Posteriormente, a cidade moderna combinou os elementos naturais e arquitetônicos que compõem a grandiosidade e a selvageria gótica, suas escuras e labirínticas ruas sugerindo a mesma violência e perigo dos castelos e das florestas medievais. (BOTTING, 1996, p. 1)³

2 Tradução nossa.

3 Tradução nossa.

Segundo Punter e Byron (2004), o mais recorrente e representativo *locus* das primeiras tramas góticas era, sem dúvida, o castelo medieval, construção que viria a se tornar símbolo do sublime, da grandiosidade, dos mistérios e do revivalismo, qualidades definidoras do gótico. Arruinado, sombrio e repleto de cômodos proibidos, o castelo mantinha quase sempre ligações – inclusive físicas, através de alçapões e passagens secretas – com outros cenários medievais, tais como abadias, igrejas, catedrais e principalmente cemitérios. Essas grandiosas, mas decrépitas construções evocavam um passado que fora construído no inconsciente coletivo pós-medieval como uma idade das trevas para a humanidade, sob a qual as névoas do mistério e do tempo escondiam os terrores da superstição, da barbaridade e da ignorância.

Nos romances góticos, o efeito estético é prioridade em detrimento do valor pedagógico ou moral, isto é, a principal preocupação dos escritores passa a ser entreter, não ensinar. Imaginação e sensação excedem a razão, transgridem os valores sociais vigentes e até mesmo as leis da moral e do bem viver. Tomando inspiração nos mitos, lendas e folclore medieval, as narrativas mergulham no longínquo passado e resgatam as maravilhas e os terrores dos romances e das novelas de cavalaria (PUNTER, 1996). Essa guinada na função social da obra literária, aliada à derrubada das barreiras racionais pudicas do classicismo e da Ilustração, logo caiu nas graças do público leitor, pois,

empolgante ao invés de edificante, [o Gótico] gelava o sangue, deleitava as imaginações supersticiosas e alimentava apetites recônditos

por acontecimentos estranhos e maravilhosos ao invés de instruir os leitores com lições de moral que inculcavam valores decentes e atitudes de bom tom em relação à vida e à literatura. Os excessos góticos transgrediam os próprios limites da estética, assim como a ordem social, no turbilhão de emoções que minava as barreiras entre vida e ficção, fantasia e realidade. Criticados ao longo da segunda metade do século XVIII por encorajar emoções desvairadas e paixões proibidas, os textos góticos eram acusados de subverter a moral e as boas maneiras nas quais o bom comportamento social era pautado. A feminização de práticas de leitura e a expansão do mercado, aliadas às preocupações com os romances durante aquele século, perturbavam os valores domésticos e sexuais. Trazendo à tona passados que o século XVIII construía como bárbaros e incivilizados, ficções góticas pareciam promover vício e violência, outorgando total liberdade às ambições e aos desejos sexuais desviantes da lei e do dever social. Por vias nefastas, os vilões góticos usurpam herdeiros legítimos, roubam famílias respeitáveis de sua propriedade e reputação enquanto ameaçam a honra de mulheres e filhas órfãs. Poder ilegítimo e violência não apenas eram mostrados, como ameaçavam consumir o mundo dos valores domésticos e civilizados. (BOTTING, 1996, p. 3)⁴

Muitos dos elementos que viriam a compor o que podemos chamar de uma “fórmula gótica” já estavam explícitos ou latentes no romance *O castelo de Otranto*, publicado em 1764 por Horace Walpole. Naturalmente, os críticos literários da época careciam do distanciamento histórico necessário para ponderar sobre

4 Tradução nossa.

a subversão dos valores sociais e literários instaurada pelos romances góticos, portanto, sua recepção era majoritariamente adversa; o público, por outro lado, os adorava, o que também aconteceu com Walpole. Segundo Victor Sage (2009), a primeira edição de *O castelo de Otranto* foi um sucesso absoluto de vendas e esgotou em questão de meses, o que levou Walpole a assumir sua autoria no prefácio da segunda edição, uma vez que a primeira contava com a autoria fictícia de um tradutor supostamente chamado Onuphrio Muralto.

Nesse prefácio, Walpole (2016) mostra sua predileção pela renovação da escrita literária, exaltando a inspiração, o gênio artístico individual e a liberdade imaginativa para transpassar as fronteiras do bom gosto neoclássico. Nas décadas que seguiram, romances góticos passaram a despontar nas revistas e nas livrarias, muitas vezes seguindo à risca o exemplo do conde de Orford: autoria anônima ou fictícia, prefácio fictício escrito pelo suposto tradutor de um manuscrito medieval. Foi o que fizeram, por exemplo, Clara Reeve, Matthew G. Lewis e Ann Radcliffe, ocasionando o que Botting (1996, p. 48) chama de “a década da ficção gótica” – 1790.

Segundo afirmam Punter e Byron (2004), as narrativas góticas não escapavam às preocupações de seu próprio tempo, apesar da evidente carga histórica de sua ambientação. Com a virada do século XIX, o castelo paulatinamente cedeu lugar à antiga mansão, que se tornou o ambiente mais propício à excitação dos medos do público leitor oitocentista. Essas variações se davam de acordo com mudanças sociais, políticas e culturais europeias: industrialização, urbanização, revolução, descobertas científicas e

transformações nos modos de vida pública e privada. Além disso, é a partir desse momento que entra em curso uma significativa difusão das formas góticas através da literatura, da poesia e da ficção popular.

O aparato ficcional do gótico setecentista, aliado aos *topoi* do novo século e ao pensamento romântico, que se mostrava cada vez mais em voga, abriu alas para horrores cada vez mais pessoais, internalizados. O *locus horribilis* deixa de ser uma longínqua terra mediterrânea e é transportado para dentro de casa, para as relações interpessoais, quando não para dentro do próprio sujeito. Nessa virada oitocentista, segundo Botting (1996), ganham destaque as disrupções entre interior e exterior, entre público e privado, realidade e alucinação, integridade e corrupção, materialismo e metafísica.

A partir dos influxos mútuos mantidos com o pensamento romântico, o Gótico passa a se mover para dentro do indivíduo e questionar convenções sociais a partir da crítica a noções de individualidade e espiritualidade. A transgressão e o excesso, não mais voltados para o passado, confrontam o indivíduo com seu próprio assustador e inquietante reflexo num movimento que Botting (1996) define como “internalização das formas góticas”. A internalização representa, para o autor, a mais significativa mudança no modo literário desde seu estabelecimento em 1764. As trevas e a melancolia das paisagens sublimes se tornam, agora, símbolos metafóricos para significar e potencializar conflitos internos e estados emocionais tempestuosos dos personagens.

É no campo do Eu que, para Punter (1996), o “gótico-romântico” encontra seu rumo. Autor e personagem se misturam

em sua complexidade individual, compartilhando a condição de excentricidade e dissonância para com o meio em que estão inseridos. São monstros, párias, *outsiders* cujo distanciamento em relação ao corpo social lhes atribui posição privilegiada para lançar críticas aos sistemas opressores que regem a sociedade: a monarquia, a hereditariedade, a religião, a lei. O herói camponês/herdeiro e a heroína em perigo, bastiões do gótico setecentista, cedem lugar a uma nova estirpe de protagonista: o (anti-)herói individual romântico, proscrito, conflituoso, bom e ao mesmo tempo mau.

Na prosa gótica oitocentista, desenvolviam-se as figuras do monstro em obras que, talvez de maneira mais impactante que quaisquer outras da tradição gótica, deixariam para a posterioridade não apenas arquétipos, imagens ou mapas a serem seguidos pela ficção de horror, mas, conforme as ideias do crítico russo Eleazar Mielietinski (1987), verdadeiros mitos literários: *Frankenstein, ou o moderno Prometeu* (1818), de Mary Shelley, e *O vampiro* (1819), de John William Polidori. A criatura de Shelley, trazida à vida pelo extraordinário poder da eletricidade a partir de pedaços de cadáver, foi precursora da ficção científica; o vampiro de Polidori, por sua vez, antecipou em quase oitenta anos o *Drácula* de Bram Stoker e reuniu uma miríade de narrativas folclóricas e referências para gestar a imagem que vislumbramos até hoje quando pensamos em um vampiro.

Já no que diz respeito à literatura fantástica moderna, convencionou-se tomar a virada do século XVIII para o XIX (CESERANI, 2006; TODOROV, 2012) como marco inicial. Segundo o pesquisador italiano Remo Ceserani (2006), para entender o

florescimento da narrativa fantástica europeia do século XVIII, é preciso levar em consideração, antes de tudo, a forte carga de renovação literária outorgada pelo movimento romântico e a ascensão do romance gótico.

A estética gótica, no auge de sua ampla difusão pela Europa, encontrou na França e na Alemanha terrenos férteis para a proliferação de seu imaginário repleto de excessos, melancolia e horror. Na França pré-revolucionária, uniu-se à sensibilidade romântica e à desilusão idealista sob as penas de Diderot e Marquês de Sade, ganhando força como contraposição pessimista e perversa ao otimismo utópico da Ilustração. Na Alemanha, o gótico foi amalgamado a várias outras tendências finisseculares, dentre elas o conto de fadas [*märchen*] e o romance negro [*roman noir*] francês, para originar uma síntese nova e *sui generis*: o fantástico.

É no alemão E.T.A. Hoffmann que Remo Ceserani (2006) vislumbra um dos maiores expoentes desse moderno modo de contar histórias. Para ele, a obra de Hofmann foi uma das primeiras a apresentar de maneira sistemática e iterada os procedimentos formais e os temas que viriam a se reunir, convencionalmente, sob o rótulo de literatura fantástica. No fantástico, o sobrenatural deixa o primeiro plano da narrativa e passa a se esconder na cotidianidade mais simples e banal da vida burguesa, muito mais sugerido que desvelado. Nesse sentido, o suspense característico do Gótico sofre sucessivas transformações à medida que o efeito estético da hesitação passa a ser o objetivo da narrativa, não mais o sublime ou o horror.

Para Todorov (2012), o elemento definidor do fantástico é justamente a hesitação que perpassa o sujeito diante da

intrusão do sobrenatural onde este não deveria existir. Para fins explicativos, o autor sugere o seguinte exercício mental: imaginemos um mundo muito parecido ou idêntico à nossa realidade, ou seja, regido pelas leis naturais. Nele ocorre um evento sobrenatural, qual seja uma aparição de algo que não poderia existir ou de um fato que não poderia acontecer. Diante deste evento, que não pode ser explicado pelas leis daquele mundo, quem o percebe deve optar por uma das duas possíveis soluções para o problema: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação – e nesse caso a lógica do mundo permanece intacta – ou de fato está ocorrendo, o que põe em xeque toda a realidade apreensível, bem como os conceitos de possível, impossível, real e imaginário. Nesta situação, qualquer uma das explicações descarta a possibilidade do fantástico, pois para Todorov, este existe apenas durante o momento da hesitação.

Dessa forma, o fantástico todoroviano é definido em contraste com os dois gêneros que traçam suas fronteiras: de um lado, o estranho, gênero no qual há uma explicação plausível para o evento sobrenatural; do outro, o maravilhoso, no qual o elemento sobrenatural, na verdade, faz parte daquela realidade, ainda que seja raro ou singular. Na área cinzenta entre ambos surge o fantástico, o que o caracteriza como um gênero limítrofe, desvanecente, uma vez que, caso uma ou outra explicação seja assumida no decorrer de uma obra literária, o gênero fantástico cede lugar a um de seus vizinhos.

No segundo capítulo de sua *Introdução à literatura fantástica*, Todorov (2012) cita brevemente alguns predecessores a partir dos quais tomou de empréstimo elementos para formular sua teoria

do fantástico, dos quais Montague Rhodes James, Olga Reimann e os franceses Pierre-Georges Castex, Louis Vax e Roger Caillois. Dos franceses, Todorov assimilou a ideia de que o fantástico emerge a partir da existência daquilo que não poderia existir no mundo real, ou, nas palavras de Vax (apud TODOROV, 2012, p. 32), “todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana”. De Rhodes James e Reimann, subtraiu o elemento fundamental da hesitação, sentimento que satura o experienciador no momento em que este se depara com a intrusão do sobrenatural e que seria condição *sine qua non* para provocar o efeito fantástico.

Elencadas suas inspirações, Todorov (2012), busca definir algo que nunca fora até então esclarecido, mesmo pelos pesquisadores de sua época: de quem deveria partir a hesitação para que o fantástico possa se instaurar? Seria da personagem literária ou do leitor? A inovação de Todorov começa a se desenhar quando sugere que a hesitação é geralmente experimentada pelo

herói, o personagem. É ele quem, ao longo da intriga, terá que optar entre duas interpretações. *Mas se o leitor conhecesse de antemão a “verdade”, se soubesse por qual dos dois sentidos terá que decidir-se, a situação seria muito distinta.* O fantástico implica, pois, uma integração do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela *percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados.* (TODOROV, 2012, p. 37, grifos nossos)

Valendo-se das teorias da recepção de contemporâneos como Wolfgang Iser (1996), Todorov insere o leitor como parte fundamental da realização do efeito fantástico. É a partir da

hesitação dele, e nesse caso nos referimos, como Todorov e Iser, a uma função implícita de leitor, não a tal ou qual leitor específico, que o fantástico pode se estabelecer ou não. É irrelevante que as personagens se vejam diante do sobrenatural com a escolha de tomar uma ou outra explicação se essa escolha já tiver sido feita para o leitor pela própria obra; isso porque os próprios personagens podem ser dispositivos formais para a construção do fantástico na medida em que escondem ou normalizam situações insólitas.

Com base nisso, Todorov (2012) atesta que a hesitação do leitor é a primeira condição do fantástico, mas esse sentimento não precisa ser representado internamente na obra para que possa acontecer. A identificação entre leitor hesitante e personagens hesitantes pode acontecer, mas não é via de regra; seria, portanto, uma “condição facultativa”, pode existir efeito estético fantástico sem que ela se cumpra, mas está presente em numerosas obras. A terceira condição, agora novamente obrigatória, é que o leitor implícito adote uma determinada atitude em relação à forma de leitura do texto. Faz-se necessário que ele não adote uma interpretação alegórica dos eventos narrados, assim como deve rejeitar uma interpretação poética do texto fantástico. Em *O fantástico*, Remo Ceserani (2006) propõe a existência de uma série de procedimentos formais e sistemas temáticos que, mesmo que não exclusivos do fantástico, seriam seus componentes fundamentais, meios para se alcançar o efeito estético da hesitação.

Sobre o desenvolvimento do fantástico em território alemão, Karin Volobuef (1999) faz questão de ressaltar sua proximidade com o gênero conto de fada [*märchen*]. Este gênero e suas

variações – o conto de fada popular e o artístico – alcançou grande envergadura na Alemanha graças aos esforços revivalistas do romantismo alemão, principalmente dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. Nesse contexto, haveria um terceiro grupo de contos de fada que “nasce da simbiose entre a magia e a realidade, entre o prodigioso e o prosaico” (VOLOBUEF, 1999, p. 62); um tipo especial de narrativa em que o insólito aconteceria não em florestas encantadas ou covis de bruxa, mas nas próprias cidades alemãs do século XIX nominalmente identificadas.

Para Paul-Wolfgang Whürl, (1984, p. 238-239), esses contos de fadas seriam ambientados num mundo demoníaco, no qual os personagens são vítimas de alucinações, terrores de todo tipo, perda da identidade, loucura etc. Volobuef (1999) aponta que a classificação de Whürl toma o conto de fadas como algo tão amplo e multifacetado que passa a englobar aquilo que, para outros teóricos, constitui já outro gênero: o conto fantástico, marcado por “uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (VAX apud TODOROV, 2012, p. 32).

Em detrimento de conto de fada macabro, conto fantástico ou de uma acepção ampla do conto de fada artístico, Volobuef (1999) prefere a nomenclatura “peça noturna” [*nachtstück*]. O termo seria um empréstimo das artes plásticas à literatura, originalmente nomeando a representação pictórica de uma cena noturna. Segundo a autora, só muito depois da publicação da coletânea *Peças noturnas* [*Nachtstücke*] (1816-1817), de Hoffmann, é que a expressão passou a ser dicionarizada como referente a um gênero literário. Sobre a conveniência do termo para se referir à experiência alemã, ela explica:

Optamos por empregar o termo [*nachstück*] [...], uma vez que no romantismo os “textos de horror” sofrem diversas graduações, nem sempre dando a incidência de elementos fantasmagóricos. O termo “peça noturna”, além de ser mais vago no que se refere à questão dos fenômenos sobrenaturais (podendo ainda transitar de uma a outra das categorias propostas por Todorov), salienta o elemento da noite, decisivo nesse veio narrativo do romantismo alemão. (VOLOBUEF, 1999, p. 65)

Assim como Ceserani em relação ao fantástico, Volobuef (1999) ressalta a influência do romance gótico no florescimento da peça noturna alemã, afirmando que o tema da noite – seja a noite *per se* ou metafórica, levada para dentro do sujeito – seria um caractere gótico renovado pelos românticos alemães: “Com o romantismo surgiu uma nova concepção: a noite como metáfora daquilo que hoje denominamos fenômenos psicológicos ou mesmo paranormais, isto é, hipnose, autossugestão, telepatia, premonição do futuro etc.” (VOLOBUEF, 1999, p. 67).

Essa circunstância, continua ela, seria a principal responsável pelo abandono dos *topoi* góticos clássicos na peça noturna alemã. A interiorização da noite incorreria no abandono dos castelos assombrados, dos fantasmas vagando por corredores escuros, das salas sombrias e subterrâneas e das masmorras. Ao invés de situar o horror em espacialidades externas, a peça noturna se voltaria para dentro, “para explorar o abismo soturno que o homem traz dentro de si” (VOLOBUEF, 1999, p. 68).

Ainda que Volobuef (1999, p. 68) incluía Hoffmann como um dos principais responsáveis pelo alçamento da peça noturna a um status de “forma típica da prosa de ficção do romantismo alemão”,

ou como “ápice da peça noturna romântica” (LEOPOLDSEDER apud VOLOBUEF, 1999, p. 68), tensionamos mostrar, a partir da análise de “A mulher vampiro”, que o autor fez uso prolífico dos recursos temáticos do gótico inglês em ao menos um de seus contos. Mesmo sendo fato que nessa mesma obra há, sim, o fenômeno da internalização da noite, o castelo assombrado, o cemitério, a fantasmagoria e a ameaça do passado, alguns dos mais clássicos elementos da estética gótica, são fundamentais para a construção da narrativa.

Como foi escrito para a coletânea *Os irmãos de Serapião* [*Die Serapionsbrüder*] (1819-1821), este conto, como muitas outros reunidos em seletas semelhantes, não recebeu um título próprio. Segundo apurado por Kamla (1985), a história já foi conhecida por muitos nomes nos vários países em que foi publicada, dos quais “Vampirismus”, “Vampirismo”, “Cyprian’s Narrative”, “The Hyena”. Uma vez que nos reportamos à versão traduzida independentemente para o português pelo portal virtual brasileiro Contos de Terror, faremos uso também do título por eles escolhido: “A mulher vampiro”.

O conto, que veio à luz pela primeira vez em 1821, no quarto volume de *Die Serapionsbrüder*, apresenta uma das primeiras aparições literárias do motivo do vampiro na língua alemã (SÜTTERLIN, 2018). Edições posteriores forneceram o título “Vampirismus” para a história, devido à conversa sobre vampiros que é travada pelos irmãos Lothar, Theodor, Vinzenz, Sylvester, Ottmar e Cyprian na narrativa moldura que aglutina todos os contos. Paradoxalmente, ainda que a conversa dos irmãos gire em torno do vampirismo e suas consequências horripilantes não só para as

vítimas, mas também para o acometido pela “doença”, não há na narrativa nenhum personagem ou episódio que justifique o título, afinal, não há vampiros na história, apenas a condessa Aurélia e sua mãe, cujo comportamento insólito se assemelha muito mais à criatura conhecida como carniçal ou *ghoul*.

“A mulher vampiro” é protagonizado pelo conde Hipólito, um jovem e reservado aristocrata que, após a morte do pai, toma para si a responsabilidade de reformar e reavivar o castelo da família, tarefa que consome a maior fração de seu tempo. Em meio às reformas, Hipólito recebe a desagradável visita da baronesa, uma parente de seu pai que nunca foi benquista pelo falecido, mas sem que este explicasse ao seu filho o motivo para tanta desconfiança. Ignorando os avisos de seu finado pai, de seu tio e dos boatos que correm acerca de um processo criminal pelo qual responde a baronesa, Hipólito resolve atendê-la.

A baronesa conta ao conde sobre as dificuldades que vem enfrentando durante os últimos tempos. Desalojada de suas terras, foi obrigada a deixar sua vida de riquezas para trás e se viu, junto com a filha, cara a cara com a fome. Sua filha, a bela e graciosa Aurélia, imediatamente chama a atenção do solteiro Hipólito, que por ela se encanta. Em vista de sua repentina paixão, ele acolhe mãe e filha no castelo e não demora para pedir a mão de Aurélia, que lhe é concedida. Todavia, os sonhos amorosos de Hipólito são perturbados pelos estranhos costumes da baronesa, que além de cataléptica e dotada de uma aparência cadavérica, vaga pelos jardins do castelo, costumeiramente à noite, indo sempre parar nos arredores do cemitério.

Na ocasião da celebração do matrimônio, a sombra da baronesa recai sobre o jovem casal de forma agourenta: durante um dos seus passeios noturnos, ela morre repentinamente, sendo encontrada desfalecida no chão na manhã do casamento. Preocupado com a situação financeira e emocional de Aurélia, Hipólito apressa a cerimônia, mas sua esposa já não torna a mostrar a doçura e a delicadeza de outrora. Conforme avançam os dias de casada, o comportamento de Aurélia se torna cada vez mais misterioso na medida em que desenvolve um quadro de histeria. Passa a ver perseguidores invisíveis, falar sozinha e, sem muito tardar, também a sair em passeios noturnos, semelhantes aos de sua mãe. O mais insólito de tudo é, sem dúvida, sua rejeição por todo e qualquer tipo de comida convencional, o que impressiona até mesmo os médicos, que se questionam como tem sobrevivido sem comer.

Consternado pela condição da esposa, Hipólito resolve seguir Aurélia às escondidas num dos passeios à meia-noite. Inadvertidamente ela o leva até o cemitério do castelo, onde é flagrada, junto a um círculo macabro de velhas nuas, devorando um cadáver. No dia seguinte, um abalado Hipólito confronta Aurélia sobre o que vira na noite anterior, pelo que ela lhe avança sobre o peito e rasga sua carne com os dentes, como um animal. O final em aberto faz questão apenas de atestar que, após isso, o conde enlouqueceu.

“A mulher vampiro”, cuja forma literária se engendra para causar o efeito estético do horror, como era comum às narrativas góticas inglesas, traz um importante diferencial em sua composição: a ambiguidade. Em nenhum momento é deixado claro se os acontecimentos insólitos ali encenados são

originários de moléstias físicas ou mentais, de meras coincidências inoportunas ou de forças maléficas de índole sobrenatural. Há, do começo ao fim da trama, uma atmosfera de mistério e dúvida que convida à hesitação do leitor, condição mor para o surgimento do efeito fantástico, como propõe Todorov (2012) para as produções oitocentistas.

Essa atmosfera ambígua conta com uma forte presença do aparato estético gótico para se instaurar na narrativa, a começar pela espacialidade. O cenário escolhido por Hoffmann para ambientar o conto é o castelo, o mais recorrente e mais representativo *locus* das tramas góticas. Os castelos, como descrevemos anteriormente, eram ecos de um passado feudal que, como citado anteriormente, fora construído no inconsciente coletivo pós-medieval como uma era perdida na história da humanidade. Também eram pontualmente interligados a outros cenários medievais, tais como abadias, igrejas, catedrais e cemitérios. É justamente esse o caso do castelo de Hipólito, cuja presença de um cemitério na seção mais afastada dos jardins é importantíssima para o desenrolar da trama:

Osolar da família era situado numa das mais pitorescas regiões, e as rendas do patrimônio permitiam embelezá-lo custosamente. O conde resolveu reproduzir ali tudo o que durante as suas viagens o impressionara vivamente pela magnificência e bom gosto. Chamou uma nuvem de artistas e de operários, que começaram logo a embelezar, ou para melhor dizer, a reconstruir o castelo, rasgando ao mesmo tempo um parque do mais grandioso estilo, onde se encravaram, como dependências, a igreja paroquial e o cemitério. (HOFFMANN, 2019, s.p.)

Apesar de não deixar claro onde está localizado o castelo de Hipólito, o narrador afirma que seria na mais pitoresca das regiões. A ambientação em países do mediterrâneo, principalmente França e Itália, também é característica marcante do gótico inglês. Segundo Ceserani (2006), o motivo está na aura pitoresca e insólita que esses lugares teriam para uma cultura nórdica, protestante e anticatólica como a britânica. É o que ressalta também Botting (1996, p. 41): “cenários geográficos [góticos] eram usualmente localizados nas terras do sul europeu, Itália e França especificamente, continuando a associação do catolicismo com superstição, poder arbitrário e paixão extrema”.

O cemitério anexado aos jardins do castelo é cenário dos dois episódios mais macabros e grotescos da trama – a morte repentina da baronesa e o banquete das velhas nuas ao redor de um cadáver –, em consonância com o que Botting (1996, p. 85) cita sobre a importância ímpar desse cenário para a ficção gótica: “cemitérios desertos e retiros de jardins sinalizam mistérios e terrores”. O grotesco, inclusive, é outro caractere gótico bastante presente na narrativa, principalmente sendo utilizado para remeter à presença do sobrenatural, mas sem afirmá-la peremptoriamente.

A baronesa é descrita, desde o começo, como uma visão ambígua, mas grotesca, pois “estava longe de ser feia, mas nunca pessoa alguma produzira no conde repugnância tão manifesta” (HOFFMANN, 2019, s.p.). Todavia, uma vez que entra em cena sua suposta catalepsia, sua fisionomia descamba para o mais puro grotesco, sendo descrita pelo narrador como um cadáver ambulante, sem vida, mas de alguma forma ainda animado: “o vulto descarnado da baronesa, que fixava nele uns olhos embaciados,

tomava o aspecto de um cadáver vestido de brocado”; “aquele rosto singularmente pálido e enrugado, e aquela aparência de espectro” (HOFFMANN, 2019, s.p.).

Podemos considerar que os episódios de catalepsia da baronesa são os primeiros acenos da narrativa à ambiguidade fantástica, uma vez que a explicação racional de sua enfermidade contrasta sobremaneira com a descrição grotesca e monstruosa que dela é feita. Sua aparência fantasmagórica, inclusive, é reiterada pelo narrador com certa frequência. Ademais, seus hábitos noturnos e desaparecimentos também contribuem para sua aura misteriosa e paulatinamente vão sedimentando a intrusão do fantástico na cotidianidade do castelo. Conforme aponta Ceserani (2006), um dos principais procedimentos narrativos da literatura fantástica é a passagem do rotineiro para o inexplicável, o perturbador; da realidade comum para o pesadelo, a loucura, o mistério. A entrada da baronesa na vida de Hipólito demarca exatamente esse ponto de virada.

Diante das marcas ambíguas inscritas na superfície do texto, como “os casos verdadeiramente extraordinários” (HOFFMANN, 2019, s.p.) que rondam a baronesa, mas nunca são desvelados, o leitor implícito (ISER, 1996) é levado a hesitar diante do estatuto da personagem: trata-se de uma criatura monstruosa ou apenas de uma mulher enferma? A mesma hesitação não acomete Hipólito, demarcando uma dissonância entre leitor implícito e protagonista, o conde, perdidamente apaixonado, tenta preencher as lacunas com a racionalidade “e atribuía tudo à má saúde da sua hóspede e ao gosto que ela tinha por sombrios passatempos” (HOFFMANN, 2019, s.p.).

Outro ponto de virada na trama acontece no dia do casamento entre Hipólito e Aurélia: a sogra é encontrada já sem vida nos jardins do castelo, morta inexplicavelmente. Esse episódio agourento ecoa a também aparentemente inexplicável morte do príncipe Conrad no dia de seu casamento, em *O castelo de Otranto* (1764), uma das mais icônicas passagens do romance gótico inglês. Assim como Conrad é esmagado por um elmo gigante, apresentando este objeto que será fundamental para o desenlace de *Otranto*, a baronesa é encontrada nas proximidades do cemitério, o que serve também como um *foreshadow* de um elemento narrativo que será revisitado mais adiante. Ademais, outra característica partilhada pelos dois episódios diz respeito a um prenúncio de desfortúnio para os cônjuges, que mesmo diante da desgraça planejam seguir com o casamento.

Contudo, há uma diferença notável entre os dois que aponta para a índole fantástica de Hoffmann inexistente em Walpole. Enquanto, ao fim da trama, a morte de Conrad é justificada por uma espécie de punição metafísica direcionada ao seu pai, usurpador do trono de Otranto, e levada a cabo pela mística estátua viva do rei Alfonso, a morte da baronesa não é explicada de forma alguma. Não há sequer uma pista ou alusão à sua *causa mortis*, nem natural nem sobrenatural, mantendo o véu da ambiguidade intacto sobre o acontecimento até o término do conto.

Desse ponto em diante, os acontecimentos insólitos passam a circundar a figura da, agora órfã, Aurélia, que se vê tomada por “uma agitação singular, proveniente mais da angústia cruciante que a perseguiu incessantemente, do que do desgosto causado pela morte da mãe” (HOFFMANN, 2019, s.p.). Quanto ao mal que aflige a

moça, o narrador é novamente pouco explícito. O recurso retórico da elipse, também elencado por Ceserani (2006, p. 74), é marca fundamental da literatura fantástica; conforme aponta o autor, em momentos-chave da narração, “quando a tensão está alta no leitor, e é forte a curiosidade de saber, se abre de repente sobre a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito”.

Esse procedimento permeia toda a retórica de “A mulher vampiro” e está presente também em sua estrutura narrativa, uma vez que, quando a tensão atinge o ápice, provocada pelo estranho comportamento de Aurélia, a trama sofre uma brusca interrupção em seu fluxo, dedicando alguns parágrafos a um *flashback* do passado da moça. Essa narrativa dentro da narrativa, que para o crítico Thomas Kamla (1985, p. 237) soa como uma “inconsistência estrutural, pois impede o devido fluir da história”, pode ser melhor enxergada como uma elipse proposital, estrategicamente posicionada por Hoffmann num ponto crucial da trama com o fito de prolongar o efeito estético do fantástico. Afinal, conforme sugere Irene Bessière (1973, p. 35), “para seduzir, o fantástico tem o dever de desiludir”.

Enquanto Aurélia revela seu traumático passado ao noivo, somos apresentados a diversos elementos temáticos característicos do que os teóricos contemporâneos (BOTTING, 1996; MILBANK, 2009; LEDOUX, 2011) convencionaram chamar “Gótico feminino”. Essa vertente do gótico inglês, praticada majoritariamente por escritoras como Ann Radcliffe e as irmãs Brontë, tematizava a experiência de ser mulher num contexto socialmente e domesticamente opressivo, tratando de assuntos como a submissão, o encarceramento doméstico, a ameaça de

violência sexual e a própria sexualidade feminina – todos sob o signo estético do horror que era comum ao gótico. Contudo, segundo elucida Ellen Ledoux (2016), divisões pautadas em noções estanques de gênero não são consistentes em se tratando de um modo literário tão esguio quanto o Gótico, pois os *topoi* do Gótico dito feminino estavam também presentes nas narrativas de escritores como Horace Walpole, Matthew Lewis, Charles Maturin e, como salientamos acima, E.T.A. Hoffmann.

Dos quatro principais recursos temáticos característicos do Gótico feminino propostos por Ledoux (2016) – encarceramento doméstico, ameaça de violência sexual, medo de monstros e figura materna ausente –, todos estão presentes em “A mulher vampiro”, sendo três deles apresentados durante o retorno ao passado de Aurélia. Quando contava a moça dezesseis anos, sua mãe casou-se com um barão e as duas ascenderam social e economicamente, contudo, Aurélia “estava sempre fechada no quarto, ao passo que a mãe ia às festas com o tal homem” (HOFFMANN, 2019, s.p). Não demora para que o suposto barão comece a “deitar à mocinha certos olhares, que lhe infundiam inexplicável horror” (HOFFMANN, 2019, s.p.), deixando-a sob a sombra da constante ameaça do abuso sexual.

O abuso, antes apenas uma ameaça, é concretizado certa noite quando o barão, “meio ébrio, apertou-a nos braços, mostrando-lhe claramente as suas intenções abomináveis. O desespero deu forças à donzela que repeliu o miserável com vigor, fazendo-o cair para trás, e correu a fechar-se no quarto” (HOFFMANN, 2019, s.p). Para piorar, a mãe de Aurélia, cada vez mais ausente e displicente, descredibiliza suas queixas. Recusando-se a abandonar as benesses

da vida ao lado do barão, a baronesa rechaça a filha da maneira mais inescrupulosa possível:

[A baronesa] aconselhou-a a ceder à vontade do barão, o qual, em caso de recusa, já ameaçara deixá-las. Longe de se impressionar com as lágrimas e queixumes de Aurélia, a velha recebeu-os às gargalhadas e com zombaria provocante. Gabou-lhe impudicamente uma ligação, que lhe ofereceria todas as voluptuosidades mundanas, servindo-se de termos tão abomináveis e vergonhosos que Aurélia ficou aterrorizada. (HOFFMANN, 2019, s.p.)

Cerceada pela situação desesperadora em que se encontra, Aurélia vê na fuga a única saída, mas tem sua última cartada frustrada pela mãe, que para impedir futuras tentativas, estreita ainda mais o encarceramento doméstico da filha, privando-a inclusive de água e comida:

[...] a baronesa percebeu o que a filha estivera prestes a fazer. Agarrou-a brutalmente por um braço, empurrou-a para o quarto e fechou a porta à chave, sem dizer palavra.

No dia seguinte saiu e só voltou tarde de noite. Entretanto, Aurélia, ali encerrada, não viu nem ouviu pessoa alguma, e padeceu as torturas da fome e da sede. Nos dias seguintes não recebeu muito melhor tratamento. A mãe deitava-lhe por vezes uns olhos cintilantes de cólera e parecia meditar qualquer projeto sinistro. (HOFFMANN, 2019, s.p.)

O medo da própria mãe passa a perseguir Aurélia por todo o resto de sua vida, o que é explicitado em conversa com o marido, quando questiona: “há algo mais horrível, perguntou ela, do que vermo-nos obrigados a aborrecer, e odiar a nossa própria mãe?”

(HOFFMANN, 2019, s.p.). Após a morte da baronesa, Aurélia não se vê livre de sua angústia, pelo contrário. De forma ambígua que reforça o efeito da hesitação, o narrador passa a contar como o comportamento da moça se deteriora após a orfandade, introduzindo na trama novos elementos góticos: a fantasmagoria e o medo de monstros.

O passado ameaçando o presente através da presença de fantasmas – ou, no caso do conto, de supostos fantasmas – é, segundo Botting (1996), um dos *topoi* mais reconhecíveis da estética gótica. Aurélia, após o casamento, passa a ser perseguida por uma presença que só ela é capaz de sentir. A narrativa novamente não deixa clara a legitimidade das queixas de Aurélia, uma vez que utiliza a modalização do discurso sempre que vai se referir à sua experiência com um “perseguidor invisível”, como no trecho a seguir:

Um dia, quando conversava amorosamente com o conde, [Aurélia] ergueu-se de súbito, pálida, num mortal terror, e banhada em lágrimas refugiou-se-lhe nos braços *como se* quisesse fugir a um perseguidor invisível. Exclamou:

— Não, nunca, nunca! (HOFFMANN, 2019, s.p., grifo nosso)

O “como se” grifado acima entra na gama de expressões que Todorov (2012) entende como modalizações do discurso fantástico. A modalização, para o autor, consiste em usar “certas locuções que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado” (TODOROV, 2012, p. 43-44), pondo em xeque a certeza sobre o que se fala. Por exemplo, as frases “fugindo a um perseguidor invisível” e “como

se quisesse fugir a um perseguidor invisível” referem-se ao mesmo fato, mas a segunda indica, além da ação, o caráter possivelmente metafórico ou a incerteza do sujeito em relação à condição de verdade da frase que enuncia.

A modalização do discurso é constante no conto, não apenas em relação ao comportamento de Aurélia, mas também quanto à sua cada vez mais deteriorada aparência: “a palidez do rosto e o olhar extinto *pareciam* indicar doença, mas ao mesmo tempo os seus modos extraordinários e inquietos *faziam suspeitar* novo mistério” (HOFFMANN, 2019, s.p, grifo nosso). Sua condição insólita contraria a ciência e excede os limites da humanidade, pois com o passar do tempo, abandona os alimentos tradicionais, que lhe causam repulsa:

Havia no seu estado uma coisa inexplicável: não tomava o mínimo alimento, manifestando invencível horror por todas as iguarias, especialmente pela carne. Quando se servia qualquer prato desta substância, era obrigada a levantar-se da mesa, dando evidentes sinais de nojo.

Foi improfícua toda a ciência do médico, porque Aurélia não quis nunca tocar em remédios, apesar das súplicas do marido.

Passaram-se semanas e meses sem que a condessa tomasse alimento algum. O mistério continuava impenetrável e o médico era de opinião que havia ali qualquer coisa que frustrava o saber humano. (HOFFMANN, 2019, s.p.)

A autoridade incumbida à figura do médico, um homem da ciência, funciona como mais um dos artifícios que sugerem a presença do sobrenatural na história, mas sem confirmá-lo categoricamente. Afinal, se o quadro de Aurélia excede o saber

humano, só poderia ser explicado pelo extranatural, pelo fator metaempírico. Tal mistério só receberá alguma elucidação já nos momentos finais da narrativa, quando o conde Hipólito resolve tirar a limpo os desaparecimentos noturnos de sua esposa. Decide então segui-la sorrateiramente pelos sombrios jardins do castelo até o cemitério, local onde se depara com a referida cena grotesca e macabra:

[Aurélia] atravessou o parque e dirigiu-se para o cemitério, desaparecendo por trás do muro. Hipólito seguiu-a, quase de corrida; achou aberta a porta e entrou.

Viu à claridade do luar um espetáculo medonho.

A curta distância, aparições hediondas acocoravam-se no chão, formando círculo. Eram velhas seminuas, de cabelos desgrenhados, dilacerando com os dentes, como feras, o cadáver dum homem.

E Aurélia estava no meio delas!... Com que pungente angústia e profundo horror o desgraçado fugiu àquela cena infernal! (HOFFMANN, 2019, s.p.)

A cena, bem como a fuga instintiva de um aterrorizado Hipólito, encapsula o conceito de horror que, segundo Botting (1996, p. 48), o gótico ajudou a gestar: “o horror é frequentemente experimentado em calabouços subterrâneos ou câmaras funerárias. Congela as faculdades humanas, tornando a mente passiva e imobilizando o corpo”⁵. A causa do horror, para o autor, é geralmente “um encontro direto com a mortalidade física, o toque de um resfriado cadáver ou a visão de um corpo em decomposição”⁶.

5 Tradução nossa.

6 Tradução nossa.

Esse momento, já ao final da trama, pode ser considerado a primeira irrupção ostensiva do horror na narrativa, que até então estivera apenas brincando com sua presa – o leitor – sob o véu da ambiguidade, do mistério e do terror⁷ psicológico. Se toda a trajetória do casal desde o primeiro encontro já configurava “uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (VAX apud TODOROV, 2012, p. 32), esse episódio marca um ponto de não retorno: a partir dele, tanto Hipólito quanto o leitor são levados a crer que forças exteriores governam os acontecimentos até então vividos; não se trata de coincidência ou de um quadro de enfermidade mental de Aurélia. O círculo de velhas nuas ao redor do cadáver, apesar de não explicado pelo narrador, remete a alguma sorte de ritualística. O sobrenatural ainda não é atestado de forma decisiva, mas pode-se inferir que, no mínimo, Aurélia faz parte de alguma seita ou doutrina macabra.

Ao contrário das narrativas góticas tradicionais, que em seus últimos momentos geralmente explicam a presença do sobrenatural de um jeito ou de outro – ou pela legitimação do insólito ou pela explicação racional, quando tudo não passa do engodo de malfeitores que são desmascarados (BOTTING, 1996; PUNTER; BYRON, 2004) –, “A mulher vampiro” continua no campo da ambiguidade até o final. Na última cena do conto, muito acontece, mas pouco é explicado:

7 O terror, em contraste com o horror, é definido pela sensação de obscuridade, confusão, opressão. Ao contrário do horror, mais físico e que geralmente escancara a presença do sobrenatural, o terror se mantém no âmbito da sugestão e “deixa rastros para que a imaginação possa exagerar” (BOTTING, 1996). Conforme a descrição de Ann Radcliffe, “terror e horror são tão opostos, que o primeiro expande a alma, e desperta as faculdades humanas para um grau superior da vida; o outro as contrai, congela e quase as aniquila” (RADCLIFFE, 1826, p. 145, tradução nossa).

Quando, porém, serviram um prato de carne cozida e a condessa quis retirar-se mostrando repugnância, o conde reconheceu a realidade dos fatos de que fora testemunha, e exclamou com violência:

— Ah! Mulher abominável e diabólica! Bem sei de que provém a tua aversão pelo comer dos homens. É nas sepulturas que te vais banquetear!

Mal ouviu estas palavras, Aurélia atirou-se a ele rugindo, e mordeu-o no peito, com a fúria duma hiena. O marido repeliu violentamente a possessa, que expirou no meio de atrozes convulsões. (HOFFMANN, 2019, s.p.)

O surto de Aurélia diante do seu segredo revelado demonstra notável falta de humanidade, sendo inclusive comparado pelo narrador à fúria bestial de uma hiena – animal que, mesmo tendo fama de carniceiro, é na verdade um predador feroz. Apesar da vagueza que contribui para a inexplicabilidade da situação, pode-se inferir que Aurélia morre em meio ao ataque a partir da sentença “expirou no meio de atrozes convulsões”. Com isso, seu segredo é levado para o túmulo da mesma forma como fora pela baronesa. Ao fim e ao cabo, não é possível saber se mãe e filha eram bruxas, vampiras, ascetas de algum culto sinistro ou simplesmente canibais. “A mulher vampiro” sustenta o efeito estético da hesitação até o fim da narrativa, o que para Todorov (2012) configura um legítimo conto fantástico.

Ao contrário do que sugere o título, há poucos elementos temáticos na obra que sugerem o fenômeno do vampirismo. Como o próprio Sylvester, um dos irmãos, sugere na narrativa moldura: “no meu entendimento, um vampiro, veja você, não é nada mais que um cadáver vivo que suga o sangue daqueles que ainda vivem”

(HOFFMANN, 1979, p. 926)⁸. Concorda Lothar que “um vampiro nada mais é que um ser amaldiçoado [...] que suga o sangue de pessoas adormecidas, transformando-as em vampiros também” (HOFFMANN, 1979, p. 927)⁹. Nenhum ato que se poderia considerar vampiresco é exibido na trama, tampouco as duas personagens ao redor das quais giram os eventos insólitos, a baronesa e Aurélia, exibem comportamentos típicos dos famosos vampiros literários como Lord Ruthven: a palidez da pele, a índole sedutora, a sede por sangue. Vale ressaltar que a narrativa curta protagonizada por Ruthven, *O vampiro* (2020 [1819]), fora publicada apenas dois anos antes de “A mulher vampiro”, pelo inglês John William Polidori, e no mesmo ano que o primeiro volume de *Os irmãos Serapião*.

Thomas Kamla (1985, p. 236) sugere que o título da obra passa uma mensagem inadequada em relação ao tipo de comportamento patológico apresentado, “especialmente quando consideramos que a agressão oral exibida pela personagem Aurélia se estende além da pueril urgência por sugar, ou, como o título sugere, por morder com o intuito de extrair sangue”¹⁰. Para o autor, o impulso de Aurélia em devorar e estraçalhar estaria melhor atrelado ao comportamento canibalístico da criatura folclórica árabe conhecida como *ghoul*, ou carniçal: uma pessoa viva que consome o corpo dos mortos. Nicole Sütterlin (2018), crítica e professora de Harvard, concorda que embora as duas mulheres se integrem ao reino dos mortos por conta de suas tendências necrofágicas, não exibem comportamentos vampirescos.

8 Tradução nossa.

9 Tradução nossa.

10 Tradução nossa.

Sabendo, como citado anteriormente, que o título do conto foi atribuído posteriormente por editores, chamamos atenção para a dissonância entre a narrativa moldura e a narrativa encaixada, esta que não exibe nenhum dos caracteres atribuídos aos vampiros pelos irmãos Serapião. Sütterlin (2018) lança, então, a seguinte questão: por que Hoffmann introduz tão enfaticamente a promessa de uma história vampiresca para em seguida não exibir nenhum vampiro nas linhas de seu conto? A resposta, sugere ela sem muitas explicações, estaria na predileção do autor pela ambiguidade do fantástico.

Com base na análise do conto objeto, nossa hipótese quanto a essa questão subscreve a proposição de Sütterlin. Na busca pelo efeito estético do fantástico, para o qual hesitação e ambiguidade são condições *sine qua non*, Hoffmann propositalmente promove essa desarmonia entre a narrativa moldura e a encaixada com a intenção de brincar com a expectativa do leitor. Levado, de antemão, a esperar do conto certos elementos convencionais do que o folclore e narrativas anteriores construíram sobre o personagem vampiro, o leitor deparar-se-á com uma história que não apenas não os exibe como faz questão de esconder muito mais do que revelar. A quebra de expectativa como recurso formal do fantástico, nesse sentido, consagra o aforismo de Bessièrre (1973, p. 35) – citado aqui pela segunda vez: “para seduzir, o fantástico tem o dever de desiludir”.

REFERÊNCIAS

- BATALHA, Maria Cristina. A importância de E.T.A. Hoffmann na cena romântica francesa. *Alea*, v. 5, n. 2, dezembro de, 2003.
- BESSIÈRE, Irene. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.

- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR, 2006.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Die Serapions-Brüder*. Ed. Walter Müller-Seidel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. A mulher vampiro. *Contos de terror*, 2019. Disponível em: <https://www.contosdeterror.site/2019/11/a-mulher-vampiro-conto-classico-de.html>. Acesso em: 01 ago. 2021.
- ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura*. 2 Vols. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catalogos editora, 1986.
- KAMLA, Thomas. E.T.A Hoffmann's Vampirism Tale: Instinctual Perversion. *American Imago*, v. 42, n. 3, 1985.
- LEDOUX, Ellen. Defiant damsels: Gothic space and female agency in Emmeline, The Mysteries of Udolpho and Secresy. *Women's Writing*, v. 18, n. 3, p. 331-347, 2011.
- LEDOUX, Ellen. Was there ever a "Female Gothic"? *Palgrave Commun*, v. 17, n. 3, 2016.
- MILBANK, Allison. Female gothic. In: MULVEY-ROBERTS, Marie. (Ed.) *The Handbook of the Gothic*. 2. ed. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.
- POLIDORI, John William. *O vampiro*. São Paulo: Sebo Clepsidra, 2020.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. Vol. 1. Londres: Routledge, 1996.
- PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The gothic*. Oxford: Blackwell, 2004.
- SÜTTERLIN, Nicole. Transgressions: On the (De-)Figuration of the Vampire in E.T.A. Hoffmann's "Vampirismus". In: CLARSON, Christopher (Ed.). *Transgressive Romanticism*. Vol 4. Liverpool: Liverpool University Press, 2018.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.
- WÜHRL, Paul-Wolfgang. *Das deutsche Kunstmärchen*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1984.