

HOFFMANN: O IRROMPER DO MAL

Eloá Di Pierro HEISE¹

- RESUMO: O presente estudo faz uma análise do conto “O homem da areia” (“*Der Sandmann*”), de E.T.A. Hoffmann, como modalidade de narrativa poética. Inicialmente apresenta-se uma abordagem teórica da poética das “peças noturnas” (*Nachtstücke*), denominação dada pelo próprio autor a esta sua obra. A estrutura narrativa do conto é analisada e dedica-se uma ênfase especial ao *leitmotiv* olhos, campo semântico que abre discussões de ordem psicanalítica. Sem desvincular a obra das manifestações de sua época, estabelece-se uma relação entre os personagens e as características da história cultural do século XVIII / XIX.
- PALAVRAS-CHAVE: E.T.A. Hoffmann. “*Der Sandmann*”. *Nachtstücke*. Contos fantásticos. Iluminismo. Romantismo.

A recepção

E.T.A. Hoffmann, autor contemporâneo de Goethe e Schiller, contemporâneo também da primeira geração romântica (Schlegel, Novalis), não foi inicialmente reconhecido pelo mundo letrado alemão de sua época. Entretanto, gozava de boa repercussão junto ao grande público, fato que, em seu país de origem, o marcou, a princípio, como escritor de literatura trivial. Contudo, sua recepção fora da Alemanha oferece perspectivas interessantes para pesquisa no campo de literatura comparada.

Bem acolhido principalmente na França, Hoffmann foi lido e apreciado por Balzac. O famoso estudo de Baudelaire sobre o riso reflete a presença de Hoffman. Jacques Offenbach, compositor francês, de origem alemã, criou sua ópera mais divulgada e apreciada, *Os Contos de Hoffmann* (1881), baseado na atmosfera onírica e fantástica das narrativas do escritor alemão. Na Rússia, Hoffmann exerceu efeito significativo sobre Gogol e sobre o grupo de escritores da Revolução de Outubro. Suas obras também alcançaram receptividade positiva na América; pode-se detectar facilmente ecos do grotesco, típico de Hoffmann, nos contos de Edgar Allan Poe. Através da França, os contos fantásticos de Hoffmann chegaram a Portugal, tornando-se fonte de pesquisa e leitura para Eça de Queiroz.

¹ USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – eloahaise@uol.com.br

Entre os marcos da recepção de Hoffmann na Alemanha cabe salientar a leitura e estudo feitos por Freud que, a partir da análise do conto “O homem da areia” (“*Der Sandmann*”), definiu o conceito de *unheimlich*, aquele elemento “sinistro” ou “estranho” que nos avassala quando nos escapa a origem de algo que parecia familiar.

Uma modalidade de narrativa poética

O conto a ser aqui analisado, “O homem da areia” (1987), foi inserido em uma coletânea de textos que recebeu de Hoffmann a denominação de *Nachtstücke*, “peças noturnas”, ou “noturnos”. Segundo informação oferecida pelo próprio autor, a primeira versão do conto foi escrita em um ímpeto de criação, no dia 16 de novembro até a 1 hora da madrugada do dia seguinte, no ano de 1815. Essa versão, inserida pelo editor na edição do terceiro volume das obras do autor, difere da versão final, que tem um desfecho mais conclusivo e foi publicada como primeiro conto da coletânea *Nachtstücke*, no fim de novembro de 1816.

O conceito “noturno” remete a um gênero de composição para piano, de caráter melancólico e sonhador, com andamento vagaroso, consagrado por F. Chopin (1810-1849). Contudo, a origem do termo está ligada à pintura da Renascença (Luca Cambiaso), os “*nocturnae*”, quadros caracterizados por um vigoroso efeito de contraste entre claros e escuros.

Nesta modalidade narrativa de Hoffmann os personagens, de forma equivalente, debatem-se em meio a realidades opostas, confrontados com acontecimentos insondáveis, que deixam entrever o lado escuro e soturno da existência. Assim, a ordem estabelecida do mundo entra em descompasso. Misturam-se e confundem-se luz e sombra, realidade e sonho, vivenciado e imaginado, razão e loucura.

A poética dos “noturnos”

Ludwig Tieck, autor que em 1749, com a publicação de seus *Volsmärchen* (Contos de Fadas Populares), marca, na historiografia literária alemã, o início do Romantismo, apresenta na sua coleção de contos de fadas artísticos, reunida sob o título de *Phantasus* (1816), o princípio narrativo que serve de base para a compreensão da poética das “peças noturnas”:

Mesmo a paisagem mais bela tem fantasmas que caminham pelo nosso coração, ela pode despertar castigos tão estranhos, sombras tão confusas na nossa fantasia, que fugimos dela e queremos nos salvar em meio à desordem do mundo. Quando queremos povoar o imenso vazio, o terrível caos, com figuras e adornar artisticamente o espaço inóspito, surgem no nosso interior poesias e contos de fadas. Essas configurações, contudo, não podem negar o caráter de seu criador. Neste conto de fadas natural misturam-se o delicioso

com o horrível, o estranho com o infantil e perturbam nossa fantasia até que ela alcance a loucura poética, para soltá-la em nosso íntimo e torná-la livre. (TIECK apud WÜHRL, 1984, p.238).

Nesta formulação de Tieck percebe-se como o estranho, de forma programática, é integrado na criação poética com função artística. Em outras palavras: a inserção do insólito não apenas desconcerta a fantasia, mas tem o mérito de libertá-la para que alcance a liberdade da loucura poética. Paralelamente aponta-se para o fato de que o estranho, o insondável, também se encontra em meio às paisagens mais bonitas, como fator integrante do mundo. Nos textos elaborados a partir da percepção dessa realidade mais abrangente, o elemento horrível transparece nos diferentes níveis da narração; acontecimentos presentes, lembranças passadas, descrições de paisagens, esferas distintas interpenetram-se, associativamente, abrindo caminho para zonas sombrias da realidade, alargando a dimensão existencial, através do inconsciente. Tieck faz um novo arranjo com o material narrativo da *gothic novel* e produz um texto no qual as forças irracionais e inexplicáveis irrompem na vida das personagens, sejam elas culpadas ou não, levando-as a sucumbir diante de um destino assustador. Cria-se, assim, um mundo da carochinha povoado de demônios, em lugar de fadas bondosas, onde afloram os medos existenciais e as dúvidas em relação à realidade exterior. As normas que regem o mundo maravilhoso são, assim, perturbadas, através do incompreensível e desconcertante, criando um acontecimento insólito, que se pode caracterizar como grotesco. Grotesco, não só pela mistura de elementos heterogêneos, mas também por frustrar, e com isso questionar, a expectativa que se tem do mundo, sobrevivendo, daí, a idéia de sinistro, misterioso.

Introdução

O “noturno” “*Der Sandmann*” constou, durante muito tempo, como um texto malgrado de Hoffmann, por sua falta de unidade na visão narrativa, pela intervenção efetiva do narrador que, através de uma longa reflexão sobre a maneira de como narrar a história, questiona-se, por exemplo, se deveria iniciar pela fórmula consagrada “era uma vez” ou *in medias res*, para concluir resignado: “eu decido não começar”.

Enquanto alguns intérpretes vêem nesta falta de coesão uma falha estética, esse mesmo aspecto é hoje visto como um índice de modernidade do autor. Um exemplo patente da receptividade do conto nos nossos dias está na recente publicação dos melhores contos fantásticos por Ítalo Calvino (2004), coletânea na qual a obra de Hoffman consta como primeiro texto. Segundo a interpretação mais recente, essas características não significam uma recaída em um nível primitivo e mal elaborado de narração, depois de Hoffmann ter produzido obras primas no campo do *märchen*, como “O vaso de ouro” ou o “Elixir do diabo”. Antes de tudo, elas apontam para a

perda do domínio absoluto, por parte do narrador, de sua matéria e de seu conteúdo, fazendo com que não só este e, por extensão, o próprio leitor, participem de um jogo instigante de busca e deciframento, que os integra como elementos constitutivos da trama.

O fato de esse conto, em última análise, ter como protagonista um personagem sem domínio de suas plenas capacidades mentais e cujos problemas têm a mais íntima ligação com o narrador, propiciam ao conto “*Der Sandmann*” não só recepção nos meios psicanalíticos, mas também despertam interesse no campo da análise do discurso.

Pressupostos e gênese

Dentre os diversos enigmas propostos por “*Der Sandmann*” sobressai, com ênfase especial, o episódio da boneca Olímpia, o autômato sob forma de gente, por quem Natanael se apaixona perdidamente. Este ser artificial, através do qual Hoffmann pretende criticar e caricaturar a falta de espírito e de alma das moças de mentalidade tacanha nos círculos de chá da burguesia, não é uma criação totalmente fantasiosa e fora da realidade de sua época.

Consta que, na segunda metade do século XIX, falava-se por toda a Europa que as novas tecnologias iriam permitir a construção de bonecas de madeira que cantassem, falassem e dançassem, a ponto de transformar essa idéia em um motivo literário bastante divulgado. Nesse nexos basta lembrar a famosa história de Mary Shelley, *Frankenstein* (1818), de repercussão mundial. Havia, à época, construtores famosos, conhecidos por seus experimentos nesse sentido. Paralelamente ouvia-se falar de embusteiros que procuravam mostrar tais aparelhos artificiais como sendo seres vivos. Levando-se em conta esse pano de fundo, pode-se afirmar que Hoffmann nada mais fez do que antecipar, visto que sua obra foi escrita no começo do século XIX, e se apropriar de um tema corrente em sua época.

Além do mais, no conto “*Der Sandmann*”, os aventureiros que se embrenham em novos campos do saber, podem ser ligados, como menção indireta, ao alquimista Cagliostro (1743-1795) e a Lazzaro Spallanzani (1729-1799), pesquisador de ciências naturais, que se tornou famoso por seus trabalhos sobre o vulcanismo. Todos esses detalhes apontam para uma época da história da ciência de que Hoffmann fez parte. O “*Der Sandmann*” é, pois, uma espécie de comentário dessa época.

Este é um tempo no qual havia uma crença eufórica na possibilidade de produzir seres vivos ou, pelo menos, seres que conseguissem imitar entes vivos. Dentre as teses da época, pode-se mencionar, por exemplo, o Mesmerismus, que preconizava uma afinidade profunda entre organismos vivos e substâncias sem vida. O fundador dessa teoria, Anton Mesmer (1733-1815), médico alemão, acreditava que todo ser humano era dotado de um fluido magnético capaz de se

transmitir a outros indivíduos, estabelecendo, assim, influências psicossomáticas. Essas conjecturas estavam em consonância com dois ramos genuínos da ciência da Ilustração segundo os quais a física natural, mecânica, e “sobrenatural”, elétrica magnética, estavam em relação.

Resumindo, “*Der Sandmann*” pode ser interpretado como uma reação a desafios históricos e científicos de seu tempo. A atividade baseada na razão pura e também aquela relacionada à pura imaginação são aqui criticadas, uma vez que se mostra, no transcorrer do conto de Hoffmann, que ambas têm uma raiz comum.

Assim, uma controvérsia do âmbito das ciências naturais é debatida no campo da literatura, fato característico do contexto do final do XVIII e começo do XIX.

“O fantasma do nosso próprio ser”

Esta citação, extraída do conto “O homem da areia” (1993, p.124), é a explicação dada por Clara, ao seu amado Natanael, para elucidar seus medos em relação a uma vivência de infância. Assim, poder-se-ia ancorar, de forma plausível, os acontecimentos sinistros da vida de Natanael em um conceito mais amplo de realidade, uma realidade não apenas composta pelo mundo empírico, mas que abarca também as forças sombrias que influenciam e dominam o destino humano: tudo não passaria de “fantasma do próprio eu”. Mas a marca do fantástico não desaparece do conto. Natanael, que oscila entre o espaço escuro em torno de Coppélius e o mundo claro - como o nome bem indica - de Clara, acaba por lançar-se à morte, pulando de uma torre. Contudo, até no fim, paira a dúvida sobre a natureza dos acontecimentos: sofreria Natanael de acessos de loucura ou seria vítima de Coppélius/Coppola que, com seus truques engenhosos, vai conduzi-lo ao suicídio?

Estrutura narrativa

O conto poderia ser subdividido em 5 seqüências narrativas convencionais que servem de base para o desenvolvimento épico: uma exposição e quatro episódios que descrevem: o estranhamento, com a intensificação do conflito; a crise, quando se instaura a situação de loucura, a aparente cura do protagonista, uma forma de retardamento antes do desenlace final, para, na última parte, terminar em catástrofe, com a morte da personagem central. Cabe, aqui, inserir um esquema do desenvolvimento da trama, que evolui sob forma de curva dramática, para melhor visualizar os diferentes segmentos. Essas divisões, por sua vez, têm um elo de ligação - entre as partes 1 e 2 e as partes 4 e 5 - quando o narrador, dirigindo-se ao leitor através de comentários, coloca a descoberto a artificialidade da construção. Brota, assim a impressão de que cabe ao narrador enfatizar o caráter de realidade do conto, em oposição ao princípio sombrio e adverso que, segundo Natanael, rege sua vida.

Contudo, os comentários do narrador, aparentemente ancorados no mundo empírico, questionam a percepção do real, mostrando que a realidade, por si só, pode ser mais irreal do que se supõe: “Talvez, então, o leitor acredite que nada é mais fantástico e louco que a vida real, e que o escritor só poderia apreender tudo isso como um reflexo confuso de um espelho mal polido.” (HOFFMANN, 1993, p.127).

O desenrolar da vida do protagonista abarca o desenvolvimento de seu medo infantil, relacionado ao homem da areia, suas “exaltações místicas” na fase adulta, quando acha que o homem é manipulado por forças inexplicáveis, até ser conduzido à catástrofe.

A parte inicial, uma exposição dos detalhes relevantes para a trama, é descrita sob a forma de três cartas. Na primeira carta, Nathanael narra a Lothar como a presença inesperada de um vendedor de barômetros, Coppola, que, ao lhe oferecer seus instrumentos, faz com que “[...] sombrios pressentimentos de um cruel e ameaçador destino estendam-se sobre mim quais sombras de nuvens negras, impenetráveis a qualquer benevolente raio de sol [...]” (HOFFMANN, 1993, p.113).

Como se pode perceber pelas palavras do protagonista, já na primeira página já se instaura a atmosfera da “peça noturna”. Esta vivência, por sua vez, faz com que o protagonista, sob forma de *flash back*, volte a sua infância, ao seu pai, que o mandava dormir, sob o pretexto de que era a hora do homem da areia, um homenzinho que jogava areia fina nos olhos das crianças que os cerravam para dormir.

Mas o menino Natanael relacionava o homem da areia ao personagem do relato de sua ama, “[...] um homem malvado que aparece para as crianças quando elas não querem dormir e lhes joga punhados de areia nos olhos, de forma que estes saltam do rosto sangrando; depois ele os mergulha num saco e carrega-os para a lua para alimentar os seus rebentos [...]” (HOFFMANN, 1993, p.115).

Este personagem, que acaba sendo um sinônimo do princípio do Mal, passa a ser identificado pelo menino com o advogado Coppelius, que aparece em sua casa para fazer experimentos de alquimia com seu pai. Em um desses experimentos, o pai de Nathanael morre e o garoto associa os dois fatos: “Coppelius, maldito Satã, você matou meu pai!” (HOFFMANN, 1993, p.120). Agora, como adulto, identificando na figura do vendedor de barômetros o temido Coppelius, o protagonista vê ressuscitar a fatalidade que “[...] cobriu minha vida com um denso véu de nuvens, que só com minha morte, talvez se dissipará [...]” (HOFFMANN, 1993, p.119).

Esta primeira carta contém o eixo principal de toda a história: o sentido assustador do homem da areia, sua ligação com Coppelius, que no presente se transforma em Coppola, associando, portanto passado e presente, e a ligação fatal desses três elementos através do *leitmotiv* “olhos”, o motivo recorrente nos

segmentos da história, que serve, não só como elo de ligação entre as partes, mas também adquire um sentido simbólico, como janela da alma e presságio de um destino cruel e ameaçador.

Na terceira missiva, outra carta de Natanael para Lothar, é introduzido mais um elemento vital para a intrincada teia de relações. Com o desaparecimento de Coppola da cidade, surge no ambiente estudantil de Natanael o professor de física Spalanzani e sua filha, sua criação, a boneca Olímpia, por quem, mais tarde, o protagonista vai se apaixonar.

Na medida em que se pode estabelecer uma relação entre Coppelius e Coppola, (como já indica a semelhança dos nomes), pois, com o desaparecimento de Coppelius, o fantasma assustador da infância de Natanael, ligado ao Mal, aparece Coppola, o professor Spalanzani entra em cena quando Coppola desaparece da cidade. A boneca Olímpia, por sua vez, um ser artificial, criado por Spalanzani e Coppelius, o verdadeiro autômato, por quem Natanael se apaixona, remete a Clara, o ser real, “uma moça cheia de vida, sensata e com espírito infantil” (HOFFMANN, 1993, p.129). Clara, com sua sensatez, é repelida por Natanael com a exclamação: “Maldito autômato sem vida!” (HOFFMANN, 1993, p.132), quando ela o aconselha a jogar fora sua “história louca, absurda, delirante”, apontando para a relação evidente entre Clara e Olímpia.

A segunda seqüência narrativa apresenta uma situação de estranhamento, uma intensificação do conflito. Natanael começa a mergulhar em divagações sombrias: “Tudo, toda a vida era para ele sonho e pressentimento; falava sempre que toda pessoa, julgando-se livre, só servia a poderes obscuros, num jogo cruel, contra os quais é inútil revoltar-se [...]” (Hoffmann, 1993, p.129). Desta maneira ocorre o paulatino distanciamento entre Clara, aos olhos de Natanael “um maldito autômato”, e o amado que, segundo a moça, era alguém dado a “exaltações místicas”. A pendência entre os dois quase acaba em duelo entre Lothar, o irmão de Clara, e Natanael, mas evitado, a tempo, por Clara.

A situação de crise, por sua vez, instaura-se com o incêndio na casa de Natanael, que se vê forçado a procurar alojamento em frente da casa do professor Spalanzani e passa a observar sua filha, Olímpia. Ressurge, então, a figura do comerciante Coppola que agora lhe oferece “*belli occhi*”, óculos, ao jovem:

[...] sacava cada vez mais óculos [...] Milhares de olhos olhavam e piscavam convulsivamente, dardejando Natanael; mas este não conseguia desviar o olhar da mesa, e Coppola continuava tirando cada vez mais óculos, e cada vez com mais voracidade olhares inflamados saltavam uns sobre os outros atirando no peito de Natanael seus raios vermelhos de sangue [...] (HOFFMANN, 1993, p.134).

Percebe-se, no trecho supracitado, a ligação de Coppola com o *leitmotiv* “olhos” aqui caracterizados como olhos que “saltam” e “vermelhos de sangue”, que, por sua vez, remetem à lenda do homem da areia, narrada pela ama. Natanael decide, por fim, comprar um binóculo e, olhando pela janela, vê a imagem de Olímpia, por quem se apaixona. Portanto Olímpia liga-se, indiretamente, ao homem da areia, à visão interior e aterrorizadora que Natanael traz consigo desde a infância. O elo de ligação entre os dois acontecimentos é o binóculo, vendido por Coppola.

No baile que o professor oferece para apresentar sua filha, o jovem conhece finalmente a visão de seus sonhos. Apaixonado, ao tocar as mãos frias de Olímpia, Natanael vê-se “[...] penetrado por um profundo terror: repentinamente lembrara-se da lenda da Noiva Morta [...]” (HOFFMANN, 1993, p.138). Paire o presságio de morte, aqui ligado a Olímpia, que, por sua vez, é descoberta pelo protagonista através do binóculo, lente de aumento para os olhos, vendido por Coppola/Coppelius, segundo Natanel, o princípio do Mal, ligado ao homem da areia.

Por acaso Natanael presencia a briga entre Spalanzani e Coppola pela boneca Olímpia, que é dilacerada pelos dois. Este autômato, criado durante vinte anos por ambos, devia seu mecanismo ao físico, que havia roubado os olhos de Coppola. Agora, com a cabeça arrancada, os olhos jaziam no chão, ensangüentados, olhando fixamente para Natanael. Este é tomado por um acesso de fúria, quase estrangula o professor e, em convulsões terríveis, é levado ao manicômio.

A narrativa alcança, assim, o auge da crise, quando o emaranhado de acontecimentos engendrado em torno do *leitmotiv* “olhos” gira como uma “roda de fogo” dilacerando o juízo e o pensamento de Natanael.

A quarta seqüência, um pequeno retardamento antes da catástrofe, contém os comentários do narrador sobre o episódio do autômato e a sua introdução nas rodas respeitáveis da sociedade. O episódio da inserção de um ser artificial em uma sociedade respeitável, que mereceria uma outra linha de interpretação, não será aqui explorado, para que se persiga a trama de relações estabelecidas pelo *leitmotiv* “olhos”.

A última seqüência, a catástrofe final, começa de forma branda, com a aparente cura de Natanael, que se encontra com Clara. Na felicidade do amor restabelecido, os dois sobem em uma torre para apreciar a paisagem. Natanael encontra no bolso o binóculo de Coppola e, vendo Clara através das lentes, volta a ter um ataque de loucura, identificando-a com a boneca Olímpia:

De repente os olhos dela, girando em suas órbitas expeliam raios de fogo; ele começou a uivar terrivelmente como um animal acuado; começou então a saltar no ar e, entre gargalhadas aterrorizadoras, gritou estridentemente: bonequinha de madeira gire – bonequinha da madeira, gire [...] (HOFFMANN, 1993, p.145).

Por fim, Natanael, sem dominar o acesso selvagem de fúria e, vendo Coppelius ao pé da torre, salta por sobre a balaustrada com um grito: “Ah, bonitos olhos – ‘belli occhi’.” (HOFFMANN, 1993, p.146).

A “roda de fogo” dá seu último giro; fecha-se o círculo com a concretização dos “pressentimentos de um cruel e ameaçador destino” intuídos pelo protagonista, quando escreve sua primeira carta a Lothar. Natanael sucumbe, ou vítima “dos fantasmas do seu próprio eu”, ou vítima das artimanhas engendradas por Coppelius/Coppola, em última instância, o homem da areia.

Será que existem poderes sinistros provindos do além que regem a vida, e Natanael, com sensibilidade aguçada, consegue soltar sua fantasia e dar liberdade a sua loucura poética, indo além da percepção prosaica da realidade?

O *Leitmotiv* olhos

O motivo central do conto é o motivo dos olhos que, por sua recorrência e significado simbólico, transforma-se em um *leitmotiv*. Essa palavra, bem como todo o campo semântico a ela ligado, dominam todo o conto. Temos então substantivos, adjetivos e verbos relacionados à visão, que descrevem o processo ou o resultado da atividade de olhar. Já pertence ao campo semântico do olhar o próprio título do conto, com a figura do homem da areia, que joga areia nos olhos das crianças que não querem dormir.

Aos olhos atribui-se a função mediadora entre o exterior e o interior, entre o sujeito e o objeto. A realidade exterior é captada de forma receptiva pelos olhos, que vai transmiti-la de forma produtiva para o interior. Ao mesmo tempo, os olhos também reproduzem a situação interior daquele que vê. Essa função dupla dos olhos como órgão que capta e, ao mesmo tempo, exprime uma interioridade, é ameaçada pelo HOMEM DA AREIA, que joga areia nos olhos e impede a visão.

Os olhos podem ser caracterizados em dois grupos: paralelamente aos olhos que vêem algo, portanto percebem o mundo exterior de forma passiva, são mencionados também os olhos flamejantes, olhos que parecem dardos, e olhares selvagens, que como chamas, brilham, lançando um olhar contra aquele que os vê, ou seja, assumem uma função ativa em relação àquele que os observa. Natanael, que se sente perturbado pela agressão desse segundo grupo de olhar, registra, nesta manifestação, uma projeção interior. Já Clara usa seus olhos como órgãos de reconhecimento da realidade exterior. Enquanto um se entrega totalmente à percepção interior, a outra deposita toda a sua confiança na capacidade de apreensão exterior. No fundo, cada um deles concentra-se em uma das funções atribuídas a esse órgão, o que faz com que os dois, mesmo sendo em princípio amantes, malogrem em seu relacionamento.

Essa separação, essa falta de sintonia, já está expressa no início do conto, quando Natanael, ao relatar sua estranha experiência, escreve uma carta a Lothar e não a Clara. Ainda uma vez, reiterando o malogro da comunicação, acaba endereçando a carta a Clara, e não a Lothar. Nesta carta, a pretensa amada é também várias vezes citada de forma indireta, como se fosse uma terceira pessoa, o que expressa exemplarmente o distúrbio na relação direta entre eu e tu, que devia existir entre amantes. A visão interior de Natanael e exterior de Clara consubstanciam-se de forma antagônica e extrema quando da leitura do poema de Natanael:

Mas à medida que as sombrias nuvens se tornavam cada vez mais negras, ela baixou a meia que tricotava e fitou imóvel os olhos de Natanael. Este continuou o seu poema sem interrupções; seu rosto avermelhara-se com o fogo interior, lágrimas rolavam de seus olhos. Finalmente, ao terminar, gemeu de profundo cansaço, pegou a mão de Clara e suspirou, como se sucumbido a uma dor inconsolável: “Ah, Clara! Clara!”. Clara apertou-o docemente contra o seio e disse-lhe em voz baixa, mas lenta e seriamente: “Natanael, meu amado Natanael! Jogue ao fogo essa história louca, absurda, delirante”. Indignado, Natanael levantou-se abruptamente e gritou repelindo Clara: “Maldito autômato sem vida!” Saiu correndo, enquanto Clara, profundamente ferida, chorava com amargura: “Ah, ele nunca me amou, pois não consegue me entender”, dizia em voz alta, aos soluços. (HOFFMANN, 1993, p.132).

Cada um dos amantes não sai de seu ponto de vista. Nenhum dos dois está propenso a admitir o ponto de vista do outro; cada um só se repete de forma monótona. Em vez de uma troca, de dar e receber, só existe um tentar convencer o outro de forma paralela. O resultado de esse ir e vir é o movimento circular que, como figura geométrica na visão de êxtase de Natanael, o domina pouco antes de sua morte – “círculo de fogo, gire bonequinha de madeira”. Quando Natanael, antes da leitura do fatídico poema, vê nos olhos de Clara a morte – “Natanael olhou nos olhos da noiva; mas era a morte que o contemplava calmamente nos olhos de Clara [...]” (HOFFMANN, 1993, p.131), ele antecipa o seu próprio destino e o desfecho de sua relação com a noiva. O resultado do confronto de visões ao final do poema também antecipa o mesmo desenlace. Natanael vê a mulher que se opõe a ele como alguém incapaz de uma interioridade mais profunda, um aparelho mecânico que, em última instância, significa morte.

Entre Clara e Natanael, entre Ilustração e Romantismo

Retomando-se, aqui, a afirmação feita anteriormente, entre “pressupostos” deste trabalho, de que “*Der Sandmann*” é uma espécie de comentário de sua época, pode-se estabelecer uma equivalência entre Clara e Natanael e os movimentos culturais da época: Ilustração e Romantismo.

Clara, com sua falta de sensibilidade para aquilo que é cheio de mistério e sua tendência para só levar em conta a realidade tangível, parece ser a corporificação da Ilustração. Já o seu nome especifica esse programa; ela quer ser clara como prediz o seu nome. Paralelamente, essa característica não é meramente negativa, pois sua faceta marcante também é apresentada como qualidade e traço de sapiência alegre; “Clara era vista por muitos como fria, insensível e prosaica. Mas outros, que conseguem captar a vida com sua transparente profundidade, gostavam da moça cheia de vida, sensata e com espírito infantil [...]” (HOFFMANN, 1993, p.129). Ela pressupõe uma unidade entre interior e exterior e, para salvar a realidade do mundo exterior, interpreta tudo o que ameaça como mero fantasma, “fantasma do nosso próprio eu” (HOFFMANN, 1993, p.124). Já na carta que escreve a Natanael, para resgatá-lo de seu inferno interior, tenta objetivar que, uma força fora do ser humano só se torna perigosa quando corresponde a sua interioridade:

Se tivermos a mente suficientemente fortalecida por uma vida serena para reconhecermos sempre, enquanto tais, as influências estranhas e hostis e seguirmos com passos tranqüilos o caminho ao qual nossa inclinação ou vocação nos apontou, então essa força sinistra sucumbirá em seus vãos esforços para nos iludir [...] (HOFFMANN, 1993, p.123-124).

A sua tendência à clareza não a impede de questionar com argumentos objetivos aquilo que seus olhos não vêem e que, em princípio, não existem para ela. Em suas palavras desaparece aquilo que era questionável ou, então, explica-se a sua existência e o efeito que exerce sobre as pessoas. Quando analisa um problema, parece que o problema está solucionado. Visto que seus olhos só conseguem enxergar a realidade exterior, esses olhos refletem sua alma: clara, objetiva, alegre, sem criar fantasmas. Já, essas características significam para Natanael falta de interioridade, falta de alma; ele a agride com as palavras: “Maldito autômato sem vida” (HOFFMANN, 1993, p.132).

Por ironia da sorte, esse julgamento proferido a respeito de Clara ocorre exatamente no momento em que ela se esforça para sair de seu comportamento automático e Natanael, por sua vez, a abandona para se apaixonar por um verdadeiro autômato: Olímpia.

Olimpia, entretanto, é um duplo, uma cópia radical de Clara. Na caracterização de Clara diz-se que ela tem um profundo gênio feminino e que seus olhos são como espelhos; formulações, quase idênticas, voltam nas palavras de Natanael ao fazer a descrição de Olímpia. O que o protagonista vai buscar em Clara é o mesmo que vai buscar em Olímpia. Ambas as figuras, através da sua interioridade vazia, fomentam a fantasia daquele que só acredita na interioridade. Assim, se Clara pode ser identificada com os pressupostos da Ilustração, Natanael, com sua subjetividade exacerbada, materializa os preceitos do Romantismo.

Natanael, tal qual os poetas e mestres românticos, está tão convicto da força de suas imagens interiores que não as tem como produtos de sua interioridade. Sua atitude assemelha-se à de um radical idealista romântico da primeira fase. Em Novalis encontramos a afirmação de que o mundo deve ser como indivíduo quer (1991). A grande diferença entre os dois reside no fato de que, para Novalis, a poesia é uma dádiva dos deuses e expressa uma capacidade poética de aura transcendental. No caso de Natanael, a interioridade extremada é analisada mais sobriamente e explicada em sua gênese como resultado de vivências traumáticas da infância.

A história desse trauma está ligada, inicialmente, à interdição de sua demanda por ver. Ele devia fechar seus olhos por causa da areia do Homem da Areia. Essa proibição transformou-se, em seu interior, em um símbolo do princípio de Mal. Não adianta a resposta tranqüilizadora da mãe, explicando, de forma lógica, a aparência do Homem da Areia:

“Mamãe! Quem é mesmo o malvado Homem da Areia que sempre nos separa de papai? Como ele é?”. “Não existe nenhum homem da Areia, meu filho”, respondeu minha mãe; “Quando digo que o Homem da Areia está chegando, isso quer dizer apenas que vocês estão com sono e não conseguem manter os olhos abertos, como se alguém tivesse jogado areia neles”. (HOFFMANN, 1993, p.114-115).

A resposta da mãe não arrefece a capacidade da criança de ver um outro homem da areia, sua capacidade de criar seus sonhos místicos. Quando se efetiva a interdição de ver, a criança cria, com a ajuda de sua fantasia, uma idéia do homem da areia que ganha forma diante de seus olhos, mas é uma forma interior. Desde criança Natanael sente necessidade de criar exteriormente sua percepção interior, através de desenhos. Ele faz desenhos do homem da areia. Uma vez que sua percepção não se restringe à realidade exterior, ele constrói sua própria realidade que, em sua poesia, parece como “raios sangrentos”, “gotas ardentes”.

A tentativa de observar as experiências de laboratório de seu pai e de Coppelius é a última tentativa de Natanael de encontrar uma consonância entre seu eu e a percepção da realidade exterior. Também essa tentativa fracassa, o espião intruso é descoberto e os olhos de Natanael quase se convertem nos olhos que seriam usados na experiência alquímica:

“Agora temos olhos – olhos – um lindo par de olhos infantis”. Foi o que murmurou Coppelius, pegando com as mãos um punhado de brasa incandescente para atirar em meus olhos, enquanto meu pai implorava, erguendo as mãos e gritando: “Mestre! Mestre! Deixe os olhos de meu Natanael – deixe-os com ele”. Coppelius gargalhou estridentemente: “Que o rapazinho conserve os seus olhos para choramingar sua sina pelo mundo [...]” (HOFFMANN, 1993, p.118-119).

A maldição sobre Natanael está lançada e seu destino fica insolúvelmente ligado à lenda do homem da areia. A partir desse episódio, o protagonista cria o mundo que o cerca, um mundo que lhe opõe fraca oposição e que se adapta a suas concepções interiores. Para isso, ele elege parceiros que podem ecoar de sua interioridade. Primeiro escolhe Clara. Mas quando ela se opõe às suas fantasias, volta-se para um ser sem interioridade, que lhe oferece a possibilidade de perceber as próprias imagens interiores como exteriores. Ele se apaixona pela boneca Olímpia.

Natanael precisa das duas figuras femininas representadas sob forma de duplo: Clara e Olímpia. Clara é inicialmente elogiada por seus pendores racionais fora do comum, qualidades também reconhecidas pelo narrador. Cabe mencionar que, em alemão, o adjetivo usado para caracterização preferencial dessa moça é a palavra *Verständig*, – razoável, sensata, conceito ligado ao princípio básico do Iluminismo: *Verstand*, Razão.

A ironia no relacionamento entre os dois está no fato de que Natanael, ao mesmo tempo que caracteriza Clara por seu gênio frio e prosaico, está, paradoxalmente, sujeito a ela. Através da moça ele consegue uma vida exterior, trazida pela alegria otimista da jovem. Só porque ele se ancora em sua razoabilidade é que pode se embrenhar “com força na ciência e na arte”.

Na relação com Olímpia, o binóculo que Natanael compra de Coppola desempenha um papel primordial. No primeiro contato, ele vê, com a ajuda do binóculo, o rosto bonito de Olímpia, como um anjo, mas já percebe que seu olhar é muito parado: “Era a primeira vez que Natanael contemplava o semblante de Olímpia, de maravilhosos traços. Apenas os olhos pareciam-lhe estranhamente hirtos e mortos [...]” (HOFFMANN, 1993, p.135). Só com sua capacidade de visão aumentada, mas, paralelamente isolada do resto do mundo, concretiza-se a possibilidade de ficar enfeitiçado. Outra vez, encontramos nessa forma de percepção um paradoxo: Natanael, que não consegue ver o verdadeiro mundo exterior, faz uso de um instrumento que lhe mostra o mundo exterior de forma mais exata, para aprofundar-se em seu mundo interior.

Olímpia é um autômato construído pelo famoso professor Spalanzani com o seu companheiro Coppola. Fabricam um produto da pesquisa científica no âmbito das ciências naturais: um produto da mecânica e da ótica. Através desse autômato mostra-se, como factível, o sonho iluminista de produzir um ser humano de forma exemplar. Assim, Natanael, o criador do mundo interior, cai fascinado por um produto de esforços racionais iluministas, mostrando, além de todas as contradições, um momento de profunda relação interior.

Spalanzani/Coppola, como também Nathanael, conseguem, de modo diverso, mas congruente, suspender a divisão entre sujeito e objeto, uma vez que esses pólos opostos produzem, na esfera do objeto, algo que condiz com seus sujeitos, que se

adapta aos seus desejos e idéias. Enquanto os dois cientistas transformam em corpo de gente, através da razão, a realidade fantasmagórica de um autômato, Nathanael procura a mesma coisa com a ajuda de sua fantasia.

Se Clara, Olímpia, Spalanzani e Coppola são personagens que podem ser relacionadas à Ilustração e se Nathanael corporifica o Romantismo, o conto “*Der Sandmann*” não apenas mostra a oposição inconciliável entre as duas correntes. Antes de tudo, aponta para algo em comum entre essas personagens e essas manifestações da história cultural. Com isso critica a unilateralidade e limitação das duas correntes que, no fundo, são dependentes uma da outra.

Entre o ser humano “frio e prosaico” e o “gênio poeta”, pode haver, na realidade, pouca diferença. A pura fantasia como também a pura razão seriam igualmente insuficientes e precárias se apresentadas como mera oposição infrutífera. Mesmo que o narrador se identifique com a posição romântica do protagonista, o conto tende a problematizar a questão, mostrando ser necessário afinidades com um pendor racionalista. O conto não termina em atmosfera romântica, idílica, e mostra que a entrega total ao reino interior não é possível. Os opostos inconciliáveis seriam insuficientes para abarcar as infinitas gamas da realidade.

Eis aqui um dos enigmas instigantes que transformam Hoffman em um contemporâneo de todos os tempos.

HEISE, E. Di P. Hoffmann: the outbreak of evil. **Itinerários**, Araraquara, n. 24, p. 163-177, 2006.

■ **ABSTRACT:** *The present study carries out an analysis of E.T.A. Hoffmann's tale “Der Sandmann” as a mode of poetic narrative. We first present a theoretical approach to the poetics of the “nocturne” (Nachtstücke), a name that the author himself gave to his work. The narrative structure is analyzed and special emphasis is placed on the “leitmotiv” eyes, a semantic field that opens itself to psychoanalytic discussions. Linking this work to manifestations of the time when it was written, it is also established a relationship between the characters and the historical and cultural landmarks of the 18th and 19th centuries.*

■ **KEY WORDS:** *E.T.A. Hoffmann. “Der Sandmann”. Nachtstücke. Fantastic tales. Romanticism.*

Referências

CALVINO, I.(Org). **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FREUD, S. **Das Unheimliche:** Aufsätze zur Literatur. Frankfurt am Main: Fischer, 1982. (Fischer Doppelpunkt 4).

HOFFMANN, E.T.A. O homem da areia. In: _____.**Contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p.113-147.

_____. Der Sandermann. In: _____. **Nachtstücke**. München: Edition Deutsche Bibliothek, 1987. p.1-50.

NOVALIS. Miscelânea de Observações. Fragmentos logológicos. In: CHIAMPI, I. **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991, p.25-35.

WÜHRL, P. W. **Das deutsche Kunstmärchen**. Heidelberg: Quelle und Meyer, 1984.

