



Autômatos, duplos e delírios atmosféricos da subjetividade moderna: *O Homem da Areia*, de Hoffmann

Louise Ferreira CARVALHO ¹

 <https://orcid.org/0000-0002-1901-1987>

Maria Cristina Franco FERRAZ ²

 <https://orcid.org/0000-0001-5142-8734>

Resumo

A fim de dimensionar a profunda crise do *eu* na modernidade, o ensaio se debruça sobre uma seminal novela alemã: *O Homem da Areia*, de Hoffmann. Inserida em uma atmosfera sombria, a obra marca um momento histórico no qual escritores, artistas e filósofos sinalizam certo eclipse da racionalidade ocidental. Na novela, explora-se uma alquimia que faz proliferar autômatos e Duplos, fragmentando-se os contornos harmoniosos da figura humana e a coesão do *eu*. Acompanhando os delírios do protagonista, lançamos algumas luzes sobre as passagens mais enigmáticas de uma novela que, cerca de um século após sua publicação, inspiraria Sigmund Freud, em um famoso ensaio de 1919, a explorar aspectos turvos da subjetividade.

Palavras-Chave: *O Homem da Areia*; Modernidade; Autômato; Duplo.

Automata, doubles and atmospheric deliria of modern subjectivity: Hoffmann's *The Sandman*

Abstract: In order to discuss the profound crisis of the self in modernity, this essay focuses on a seminal German novel: Hoffmann's *The Sandman*. Surrounded by a dark atmosphere, this fictional work marks a historical moment in which writers, artists and philosophers highlight a certain eclipse of the Western rationality. The novel explores an alchemy that proliferates automata and Doubles, fragmenting the harmonious contours of the human figure and the cohesion of the self. Following the protagonist's delusions, we seek to shed light on the most enigmatic passages of a novel that, about a century after its publication, inspired Sigmund Freud's work on the cloudiest aspects of subjectivity.

Keywords: *The Sandman*; Modernity; Automaton; Double.

¹ Doutoranda em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, Brasil. E-mail: louiseacarvalho1@hotmail.com

² Professora Doutora Titular de Teoria da Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, Brasil. E-mail: mcfferraz@hotmail.com

O Homem da Areia, novela de E. T. A. Hoffmann publicada em 1816, exprime em seu enredo violentos gestos de fragmentação do corpo, fraturando de modo inédito, pelo menos desde a filosofia cartesiana, a aposta em um organismo coeso, harmonioso, mecanicamente articulado. Elenquemos, de início, alguns dos gestos inseridos na trama. Desatarraxar os membros do corpo, os braços e as pernas; desarticular o mecanismo das mãos e dos pés, ainda que em um autômato. Decompor as engrenagens orgânicas tal qual um mecânico o executa em uma boneca. Desfigurar o rosto, arrancar-lhe os olhos, deixando em seu lugar fundos buracos negros. Tais gestos realizados na novela aparecem repercutidos nas obras de outros artistas e escritores na modernidade industrial, colocando por terra o pensamento balizado no modelo antropomórfico da figura humana, decalcado do divino. Esse paradigma inquietante desdobrou-se nos campos da imagem e da subjetividade, entre o final do século XVIII e meados do XX, quando a idealização metafísica de um corpo harmonioso, de proporções justas, foi estilhaçada tanto na cultura letrada quanto na arte pictórica, pelas vanguardas europeias e pelos modernismos. As estéticas de estranhamento ativadas em diversos produtos culturais não apenas evidenciavam a crise do *eu* coeso, ancorado na integridade do corpo, mas sobretudo a abertura para novas possibilidades de existência, nunca antes imaginadas.

Os distúrbios da subjetividade moderna remetem a determinadas condições históricas, atmosféricas. No limiar do século XIX, capitais europeias avançadas passam a configurar novos tipos de experiência demarcados pela Revolução Industrial e pela transformação do cotidiano, alavancados pelo avanço do capitalismo e das inovações técnicas. Dentre essas mudanças, destacam-se o crescimento do tráfego urbano, a reprodução e circulação de mercadorias e de imagens produzidas em massa, a expansão de novas tecnologias de transporte e comunicação. As políticas de planejamento urbano, que acompanharam esses impulsos modernizantes, alteraram os vetores de espaço e de tempo, introduzindo novas experiências do corpo e da percepção humana (SINGER, 2004, p. 95). Com a iluminação pública a gás, por exemplo, um novo mundo noturno, urbano e espectral, também ligado a teatros populares de sombras e de marionetes, torna-se o cenário de diversas obras de pintores e escritores oitocentistas (CRARY, 2013, p. 195). Hoffmann, Mary Shelley, Poe, Dostoiévski, Stevenson, Wilde, Seurat, dentre outros, expressaram artisticamente o



desencantamento moderno, a desilusão em relação a sonhos coletivos e a fragmentação corporal, secretando uma atmosfera sombria e perturbadora.

Desse modo, o mundo oitocentista europeu assistiu à emergência de um novo tipo de sujeito, que tão logo se tornaria, na virada do século XIX ao XX, objeto de investigação de novas disciplinas científicas (cf. CRARY, 2012). Em uma posição de destaque, encontra-se a psicanálise. Convém mencionar, neste ponto, a relação direta entre certo romantismo alemão e a exploração sistemática dos enigmas do inconsciente. Com efeito, o “grupo de Berlim”, do qual Hoffmann fazia parte, investigou os mistérios da alma, atento às pesquisas de seus contemporâneos sobre a hipnose, a sugestão, o mesmerismo, a autoscopia e os fenômenos de alteração de personalidade (MORAES, 2012, p. 100). À diferença do “realismo” próprio ao *roman noir*, em que o horror se manifesta de forma externalizada, concreta e objetiva, nas obras do romantismo alemão ele se interioriza, exprime-se sobretudo em ambiguidades inconscientes e angústias alucinantes. É esse o pano de fundo da mencionada novela de Hoffmann, que explorou, à luz de uma consciência atordoada, tanto a inquietante estranheza da vida moderna quanto a dissolução do *eu* e dos contornos antropomórficos, deflagrada naquele momento histórico.

Na novela de Hoffmann, os delírios do protagonista são ambientados em paisagens climáticas, que emprestam à novela ares e temperaturas instáveis, indicando uma vereda fértil para iniciarmos a investigação. No início da obra, em uma carta ao amigo Lothar, Nathanael afirma que pressentimentos sombrios pairam-lhe sobre a cabeça como “nuvens negras, impenetráveis aos raios alegres de sol” (HOFFMANN, 1996, p. 17). Essa alusão meteorológica reaparece mais adiante: “você ficará convencido de que não é necessário culpar meus olhos se tudo me parece descolorido”, profetiza o narrador, “mas sim à fatalidade sombria que estendeu realmente em torno de minha vida um véu de nuvens opacas, que eu talvez só consiga dissolver através de minha morte” (HOFFMANN, 1996, p. 23). Como se pode observar, a novela produz *climas* a partir de uma ressonância espelhada entre o personagem e atmosferas eletricamente carregadas. Além disso, as passagens nos inserem, de imediato, na zona nebulosa em que se situa a distinção – não muito clara, quase indistinta – entre raios solares e nuvens negras, entre luz e sombra. Tal ambiguidade parece estar sugerida no jogo de ecos entre *lucidez* e *alucinação*. Não por acaso, o prenúncio dessas alterações climáticas se dá com a chegada do ótico e vendedor de barômetros Giuseppe Coppola,



que oferece ao jovem esse instrumento, capaz de medir a pressão atmosférica e prováveis mudanças de tempo. Nesse sentido, o próprio texto nos sinaliza sutis pistas de leitura.

O ótico Giuseppe Coppola reacende na memória de Nathanael a história de terror vivida em sua infância: seu pavor à figura que retorna, o *Revenant* (uma das figurações culturais do tema do Duplo, *Doppelgänger*), em vários momentos decisivos do enredo. Aliás, esse horror assombra a novela desde o título: o Homem da Areia. O *retorno* do Homem da Areia em outros personagens expressa a inquietação de algo estranho que, repetindo-se, não deixa de soar familiar, tal como explorado em um famoso ensaio de Sigmund Freud, conforme veremos mais adiante. Cabe analisar a trama, tecendo uma rede de relações entre o texto e a temática freudiana da *inquietante familiaridade*. É o que faremos a seguir, no intuito de salientar na novela alguns de seus elementos menos evidentes, atmosféricos, sobrepostos em densas camadas de sentido. Tais componentes, por sua vez, repercutem certas questões e novas matrizes instauradas no pensamento ocidental, dentre as quais podemos assinalar, conforme já sugerido: a crise do modelo de identidade, a deformação da figura humana, a emergência de novos campos de investigação, tal como a psicanálise.

Vejamos então o enredo. O vendedor de barômetros atrai céus carregados de nuvens densas e opacas, ao meio dia, obscurecendo o momento de maior incidência solar, a hora sem sombras. Nesse jogo em que luz e sombra contrastam intensamente, a desrazão se introduz em pleno meio-dia, nublando as luzes da racionalidade. A visita de Coppola remete, entretanto, a outro tempo, à infância de Nathanael. Certas noites, conta o protagonista, no ápice de seu divertimento infantil, não tardava a fatal advertência vindo da mãe e da governanta: o Homem da Areia, o temível Homem da Areia, vem vindo... Essa lenda é cara à cultura germânica. Para fazer as crianças dormirem, aludia-se a uma espécie de *bicho papão* que roubaria os olhos das criancinhas para alimentar seus próprios filhotes. Isso caso não se obedecesse às ordens adultas de fechar os olhos e dormir. Ao soar nove horas, o pequeno Nathanael escutava, do interior de seu quarto, passos lentos, subindo as escadas, em direção ao gabinete do pai. Relacionava os ruídos à chegada do Homem da Areia. A existência desse ser fabulado é, contudo, negada pela mãe, que fornece uma explicação pragmática: “quero apenas dizer que vocês estão sonolentos e não conseguem manter os olhos abertos, como se alguém tivesse jogado areia neles” (HOFFMANN, 1996, p.



19). Não satisfeita, a criança recorre à governanta, que tempera a fábula com ingredientes fantásticos, que marcarão sua frágil sensibilidade:

“Pequeno Nathanael”, retrucou ela, “você ainda não sabe? É um homem mau que se aproxima das crianças quando elas não querem ir para a cama e lhes joga punhados de areia nos olhos; estes então saltam sangrando pela cabeça e ele os coloca em um saco e os leva para a Lua, a fim de alimentar suas criancinhas, que lá ficam no ninho e têm bicos retorcidos como corujas, com os quais comem os olhos das crianças travessas” (HOFFMANN, 1996, p. 19).

Inicialmente associado ao som de passos no corredor e a um cheiro azedo se espalhando pelo ambiente familiar, o Homem da Areia passa a ganhar contornos cada vez mais nítidos, proliferando-se em personagens distintos, introduzidos na vida do protagonista desde a infância. Determinado a desvendar o mistério que envolve tais encontros noturnos, Nathanael se esconde no gabinete do pai, aguardando para descobrir quem era o estranho. Ouve os passos, lentos e pesados, cada vez mais próximos. A maçaneta gira, a porta abre com força. “O Homem da Areia, o temível Homem da Areia é o velho advogado Coppelius que, de vez em quando, almoça conosco!”, parece solucionar o protagonista (HOFFMANN, 1996, p. 20). A essa relação alia-se uma descrição detalhada, quase monstruosa, do visitante, aos olhos do menino: costas largas, a cabeça grande e disforme, o rosto amarelado, as sobrancelhas peludas, orelhas vermelhas, olhos de gato. O mais repugnante, porém, eram as mãos, ossudas e peludas. Elas tornavam de imediato asqueroso tudo o que tocassem. Conforme sabia Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*, é nas mãos que a maldade parece melhor se expressar. Vale a pena mencionar um trecho em que Riobaldo descreve o jagunço Hermógenes: “eu acabava achando que tanta ruindade só conseguia estar naquelas mãos, olhava para elas, mais, com asco. Com aquela mão ele comia, aquela mão ele dava à gente” (ROSA, 1985, p. 160). De volta a Hoffmann, a descrição do advogado já fatia o corpo em partes discrepantes, como podemos notar. Crise decisiva em um *eu* em vias, também ele, de se fraturar e duplicar. É, portanto, Coppelius, com sua aparência física amedrontadora, que encarna, de início, o pesadelo do Homem da Areia.

A história dispara, então, um mecanismo complexo de duplicações em série. Nesse processo, o pesadelo de Nathanael não cessa de se desdobrar em personagens distintos, de múltiplas faces. Distanciando-se do mundo dos contos de fadas, o Homem da Areia assume diferentes papéis, a começar pelo velho advogado Coppelius, que



mantém com o pai de Nathanael uma relação enigmática. Retomemos mais uma vez a passagem do texto em que nosso herói, decidido a descobrir quem seria o Homem da Areia, penetra furtivamente no gabinete do pai. Por trás da cortina, em seu esconderijo, a criança consegue ver os dois homens preparando-se para uma espécie de trabalho alquímico, algo secreto. O convidado se aproxima de um fogareiro, fazendo crepitar uma chama azul. Quando o pai se inclina em direção ao fogo, os traços honestos e suaves de sua face se contorcem, adquirindo uma expressão repugnante, diabólica, segundo a perspectiva da criança que espreita. Nesse momento da narrativa, dá-se uma verdadeira alquimia entre o visitante e o pai: as figuras duplicam-se, tornando-se indiscerníveis, indistintas. As faces de ambos se assemelham, em meio a uma neblina de tons azulados produzida pelo fogareiro, criando um clima a um só tempo inquietante e familiar. A fusão entre o pai e o visitante ressoa ao longo de toda a narrativa, funcionando como gênese disparadora de uma profusão de delírios associativos.

É a semelhança e a familiaridade que conferem à cena seu efeito sinistro. Não por acaso, Freud partiu desse texto de Hoffmann para elaborar o conceito de *Unheimliche*, que, podendo ser traduzido como *inquietante familiaridade*, remete à intercambialidade radical entre o estranho e o familiar. A própria palavra dá pistas sobre o que é inquietante: na língua alemã, *Heim* significa “lar”, mas, ao mesmo tempo, algo que se mantém em segredo, enquanto *un-* é um prefixo de negação. Em uma equação simples, “inquietante” equivaleria ao “não familiar”. É preciso, contudo, ir além dessa rápida formulação, detectando as dobras sobre si que a língua alemã permite realizar. Em *O inquietante*, ensaio de 1919, Freud observa que o adjetivo *heimlich* apresenta, dentre suas várias nuances de significado, uma na qual coincide com seu oposto: *unheimlich* (FREUD, 2010, p. 338-340). Segundo o autor, *heimlich* pertence a dois grupos de ideias divergentes, mas não opostos: o que é familiar e aconchegante, por um lado, e o que se mantém secreto e oculto, por outro. A relação dicotômica *heimlich/unheimlich* se furta à lógica da contradição, não se instalando em um campo de oposições regido pela negatividade. O estranho pode ser o mais próximo; e vice-versa. A ambiguidade inerente à palavra nos situa em uma zona nebulosa, cujos interstícios se tornam quase indistintos, introduzindo o estranho no seio da segurança do lar. Pois o que é *heimlich* pode revelar-se *unheimlich*. Como o pai que, de relance, se confunde com Coppelius – ele mesmo, em um jogo de máscaras, associado ao



fabulado Homem da Areia. Assim é que a lógica proliferante do Duplo vai se intensificando na narrativa, colada ao delirante Nathanael.

Detenhamo-nos um pouco mais na cena familiar. O misterioso trabalho do pai e do advogado prossegue no gabinete transformado em laboratório alquímico, enquanto o menino assiste à cena de seu esconderijo. Com tenazes flamejantes, o velho advogado retira, por debaixo da fumaça em torno do fogão, espessas massas brilhantes e claras, passando a martelá-las com força. Nathanael tem a impressão de que surgiam desse procedimento rostos, mas desprovidos de olhos; em seu lugar, buracos negros e profundos. Concretização, para o menino, da fábula do Homem da Areia. O próprio nome do visitante sugere, aliás, valiosas pistas: Coppelius, de base latina, prepara a chegada do próximo Duplo, na juventude do protagonista, o ótico Coppola (nome italiano). Lembremos que, em português, a palavra *cópula* também é utilizada para ligações associativas. Freud salienta que o fragmento *coppo* remete à cavidade ocular, elemento central da fábula e da novela (FREUD, 2010, p. 345). Duplica-se ainda em *Coppelius* e *Coppola*, repercutindo-se ao longo do texto como sombra, reflexo e eco sonoro; escavando buracos escuros onde antes brilhavam olhos capazes de enxergar distintamente, olhos aptos a distinguir o delírio da realidade. A ressonância dos nomes estrangeiros, estranhos, de procedência imbricada, tem por efeito embaçar ainda mais a noção de identidade atrelada ao nome próprio, em um mundo no qual personagens retornam com outras faces. Instaure-se uma disseminação de máscaras sobre máscaras, ao infinito, confundindo o distinto com o semelhante. Cabe lembrar que, pelo menos desde a filosofia cartesiana, o afastamento da loucura e do sonho demarcou o que seria o pensamento (racional), único capaz de produzir ideias “claras e distintas” (cf. DESCARTES, 1983). É precisamente esse sol da razão que se eclipsa na novela de Hoffmann, dando lugar ao emaranhado das cópulas delirantes e à perda de coesão da subjetividade do protagonista.

Na sequência da cena no gabinete/laboratório do pai de Nathanael, o experimento alquímico prossegue. “Olhos! Dê-me olhos!”, exclama Coppelius, cercado de cavidades oculares (HOFFMANN, 1996, p. 22). Ao ouvir essas palavras, a criança solta um grito tenebroso, sendo descoberta em seu esconderijo. Coppelius o lança diante do fogão e apanha um punhado de carvões em brasa flamejantes. Para o menino, o visitante queria fazer seus olhos saltarem do rosto, o que confirmaria a lenda contada pela governanta. Para completarmos esta leitura, vale lembrar que em



algumas línguas, tal como na francesa, a palavra para “rosto” possui uma relação direta com os olhos (JOHNSON, 2008, p. 181). Naquela cultura, na qual encarar diretamente um desconhecido incomoda e, no mínimo, não é de bom tom, existe inclusive um verbo especial que bem expressa tal desconforto. Trata-se de *dévisager*, algo diverso do português “encarar”. Em francês, fixar os olhos em um estranho tem o efeito mais radical de retirar o que se compõe como um rosto (*visage*). Equivaleria a algo como *desrostar*. Uma outra palavra para “rosto” na língua francesa (*figure*) ecoa, no inglês e também em nosso idioma, no verbo “desfigurar” (*to disfigure*). Portanto, certas ações aliadas ao rosto, em suas variadas expressões, apontam tanto para temores relativos ao complexo mecanismo ocular quanto a seus poderes desestabilizadores.

Conforme ressalta Freud, é difícil não reconhecer a persistência, na imaginação infantil, da perturbadora descrição do Homem da Areia contada pela governanta (FREUD, 2010, p. 343). Essa interpretação é explicitada, na segunda carta contida na novela, pela irmã de Lothar e noiva de Nathanael, a sensata Clara. Há ainda alguns elementos que convém explorar, lançados de modo sutil na trama, conferindo novos contornos à figura do Homem da Areia. Voltemos à máquina literária de Hoffmann, observando de perto suas engrenagens, prestes a se desmontarem. Após a interferência do pai, que intercede pelos olhos do filho, Coppélius lança uma maldição: “que ele conserve seus olhos! Que ele soluce durante todo o seu penar por este mundo!”. E acrescenta: “mas agora vamos observar de perto o mecanismo das mãos e dos pés” (HOFFMANN, 1996, p. 23). Segurando o menino com força, ele começa a girar-lhe os membros do corpo, para lá e para cá, como um mecânico testando as articulações de um autômato. Esse momento peculiar tanto extrapola a imagem delineada do Homem da Areia quanto prepara a introdução de sua contrapartida futura, o professor de física e mecânico especializado em autômatos Spallanzani (FREUD, 2010, p. 348). A maldição lançada por Coppélius se concretiza. Nathanael conserva os olhos, mas sua visão parece perder a nitidez; uma fumaça espessa passa a embaçar a distinção transparente entre orgânico e inorgânico, ser vivo e simulacro mecânico, sonho e realidade. A atmosfera da novela lembra, neste ponto, o termo utilizado em francês para aludir ao lusco-fusco crepuscular: “entre cão e lobo” (*entre chien et loup*). Quando a luz solar declina, não se consegue distinguir com clareza se um vulto avistado seria um mero cão ou um lobo feroz.



Após essa experiência no gabinete do pai, a criança é abatida por uma convulsão, que percorre seus ossos e nervos: descargas elétricas atravessam seu corpo. O medo e o horror provocam-lhe uma febre alta, obrigando-o a repousar durante várias semanas. Cerca de um ano depois do episódio narrado, ao soarem as nove horas da noite, ouvem-se aqueles mesmos passos rangerem no assoalho, através do corredor, escada acima. A criança tenta em vão dormir; porém, a expressão sinistra de Coppelius atormenta-lhe o sono. Por volta da meia-noite, um estrondo violento ecoa pela casa, seguido por um grito desesperador, vindo do gabinete. Em meio à fumaça sufocante da explosão jazia, no chão, o pai. Morto. Seu rosto, desfigurado. Sem deixar qualquer vestígio, como um ser espectral, o velho advogado desaparece da cidade. Anos depois, conforme já mencionado, surge no quarto do jovem estudante o vendedor de barômetros Coppola, com a mesma aparência e os mesmos traços do velho advogado Coppelius. Ora, se o tema do Homem da Areia ainda poderia ser lido sob a ótica de uma fábula contada para crianças, à medida que Nathanael cresce, esse mundo fabulado transmuta-se de modo inquietante. Suas lentes turvas provocam angústia e estranhamento.

A elaboração da novela, balizada pela multiplicação de olhos e lentes, é explicitada no próprio texto. Saltemos para o momento no qual o vendedor de barômetros, após aquela primeira visita, retorna aos aposentos do estudante Nathanael. O episódio é contado por um narrador externo, que recolhe as três cartas que compõem a narrativa (duas de Nathanael e uma de Clara, sua noiva) e prossegue relatando, em terceira pessoa, os infortúnios do jovem. No lugar de barômetros, o ótico oferece-lhe, com seu sotaque estrangeiro, algo diverso: “olhos belli!” (no original “*sköne Oke*”, no lugar do alemão correto “*schöne Augen*”) (HOFFMANN, 1996, p. 37). Na passagem, a língua alemã é atravessada pelo estrangeiro, por uma dicção italianizada, fazendo o idioma entrar em uma inquietante variação. Tal visada se aproxima das teses de Deleuze e Guattari sobre o uso que uma minoria qualitativa faz de uma língua maior (DELEUZE & GUATTARI, 2005, p. 29). Segundo os autores, nas artes e em literatura, que implicam a criação, trata-se de traçar uma linha de fuga para escapar da forma de expressão dominante, desterritorializando a língua padrão, dando especialmente voz às potências revolucionárias ou diabólicas do que está por vir. Na novela em questão, o vendedor de barômetros e de instrumentos óticos intensifica as forças intempestivas em vias de turvar a clareza da razão, jogando, por assim dizer,



ainda mais areia nos olhos já conturbados de Nathanael. O estrangeiro tira dos bolsos de seu casaco inúmeras lentes, transformando a transação em uma cena aterrorizante:

E com isso ele tirava óculos e mais óculos, de forma que eles começaram a brilhar e cintilar estranhamente, espalhados sobre a mesa. Milhares de olhos olhavam e piscavam convulsivamente, encarando Nathanael, que não conseguia desviar o olhar da mesa. Coppola ali colocava mais e mais óculos, e cada vez mais selvagens os olhares chamejantes saltavam de um lado para o outro e arremessavam seu brilho vermelho-sangue para dentro do peito de Nathanael (HOFFMANN, 1996, p. 37-38).

Clareza e alucinação não podem mais ser distinguidas; fundem-se indissolúvelmente. O brilho ofuscante da luz refletida por óculos e mais óculos, reenviando-se em um jogo de reflexividade, produz um efeito resplandecente, sinistro, borrando a nitidez da percepção de contornos, bem como a identificação de formas compartimentadas. Arruína-se a reflexão e o sujeito que a sustentava; olhos e lentes desassocia-se do corpo, autonomizam-se, inviabilizando a clareza da visão. Se uma utilidade prática desse instrumento ótico seria corrigir as imperfeições da visão, tal função é distorcida, pervertida, por conta da proliferação de lentes que se refletem e miram sobre a mesa. Não mais visão: miragens. Milhares de olhos *desrostados*, produzidos por reflexos de lentes sobre lentes, atravessam violentamente Nathanael, penetrando-lhe o corpo. A vibração incessante da luz, com tonalidades vermelho-sangue, trespassa-lhe o peito. A imagem dos olhos chamejantes, em brasas, retornam da infância. Mas eles agora saltam para todos os lados, disparando luzes pisca-pisca, brilhos e cores cintilantes, de modo a iludir os sentidos e a obnubilar a razão pura, clara e distinta. Em uma atmosfera de pesadelo, Coppola não cessa de tirar mais óculos dos bolsos, apesar de a mesa já estar repleta deles (e de os bolsos terem algum fundo...), afligindo Nathanael, apavorado com a possibilidade de o vendedor ser um “maldito duplo” (*verfluchter Doppeltgänger*) ou um “fantasma” (*Revenant*, em francês no original) de Coppélius (HOFFMANN, 1996, p. 38). Neste ponto, o tema do Duplo se apresenta de modo explícito, como *Revenant*, aquele que retorna, em um jogo de espelhos invertidos, na eterna repetição do mesmo.

Herdado do romantismo alemão, em especial de *O Homem da Areia*, a temática do Duplo caracteriza-se por uma duplicação da imagem que, por vezes, revela-se como uma sombra obscura, uma cópia perversa, de formas instáveis, embaralhando a dualidade dicotômica modelo/cópia. Além da novela de Hoffmann, obras como *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Wilde, *O médico e o monstro* (1886),



de Stevenson, “William Wilson” (1834), de Poe (cf. FERRAZ e CARVALHO, 2016), e, mais explicitamente, *O duplo* (1846), de Dostoiévski, enfatizaram o encontro e o confronto com o inquietante *outro*, que surge como uma extensão dissociativa do *eu*, manifestando forças do inconsciente e sugerindo, por vezes, uma antecipação da morte (FREUD, 2010, p. 32). Nessas narrativas, as explicações racionais são esquivadas, em favor da intensificação de atmosferas perturbadoras. O próprio fato de haver outro *eu*, ambiguidades subjetivas, revela inquietações modernas sintomáticas do abalo da crença na inteireza da identidade, bem como a violenta fragmentação do sujeito ancorado na integridade do corpo. O constante retorno e a repetição do mesmo, de traços corporais e gestos humanos, imprimem cicatrizes profundas na sensibilidade oitocentista, expressando-se, por exemplo, no terror à desumanização e ao automatismo em vias de se incorporarem em todos os âmbitos da vida cotidiana, nas relações humanas e técnicas. Tais questões se inserem na novela de Hoffmann, conforme buscaremos mostrar a seguir.

Na cena anteriormente mencionada, Nathanael decide comprar um binóculo de Coppola, voltando-o em seguida para a janela da casa em frente à sua, habitada por Spallanzani, professor e construtor de autômatos. “Jamais em sua vida havia visto um binóculo que aproximasse os objetos de forma tão *pura*, tão bem *focada* e *nítida*”, descreve o narrador (HOFFMANN, 1996, p. 38, grifos nossos). Cabe lembrar que Goethe, na mesma época da novela de Hoffmann, publicou o livro *A Doutrina das cores* (1810), privilegiando o *turvo* em lugar da transparência e da clareza (cf. FERRAZ, 2010, p. 25). Esse nebuloso, indefinível matiz é também priorizado no conto de Hoffmann. O suposto objeto em direção ao qual os olhos do jovem irão se voltar, por meio de lentes translúcidas, é Olímpia, a bela (e inerte) filha do professor. Ela permanecia sentada, durante horas a fio, na mesma posição. Seus olhos se mantinham imóveis, como se mirassem o vazio, em um devaneio. “Parecia que [os olhos de Olímpia] somente agora começavam realmente a ver, seu olhar flamejava cada vez mais vivo, como se houvesse sido despertado”, acrescenta o narrador externo (HOFFMANN, 1996, p. 38). Da mesma maneira que Nathanael entrevê Olímpia, a novela só pode ser lida através do binóculo do demoníaco ótico, em uma perspectiva turva, indistinta. É nessa zona nebulosa que os olhos da boneca vão ganhando cada vez mais vivacidade, a um só tempo refletindo o brilho da lua e os desejos do jovem. Dispositivo ótico que faz aproximar, o binóculo, neste caso, reduplica o olhar sonhador



e alucinado do protagonista da novela, operando como mediador do desejo amoroso de Nathanael: em vez de aproximar Olímpia, a transfere para alturas olímpicas, como objeto inalcançável. A mediação em geral corretiva e protética dos binóculos intensifica a perturbação, deixando de favorecer uma visão clara e distinta.

Mais adiante no texto, Olímpia se revelaria uma boa ouvinte, uma mulher exemplar: enquanto escutava Nathanael, era só ouvidos. Não tricotava nem bordava; não olhava pela janela nem alimentava os passarinhos; não bocejava, não se mexia, sequer se movia. Tal como faziam, segundo o comentário do narrador, as outras moças, de carne e osso. Embora todos falassem da bela filha do professor Spallanzani, o que chamava bastante atenção era sua rigidez, sua mudez, o rosto de cera e, sobretudo, os olhos sem vida, em oposição ao que enxergava o protagonista. Comparavam-se seus movimentos a um mecanismo ao qual se deu corda. Por conta disso, outros jovens começam inclusive a testar suas companheiras, para verificar se seriam ou não autômatos. A boneca Olímpia passa a ocupar o centro da vida de nosso herói, que logo se esquece da noiva, com suas interpretações racionais sobre os pesadelos ligados ao Homem da Areia. Convém ainda lembrar que, em um acesso de raiva, o protagonista acusa Clara de ser um “maldito autômato sem vida”, após esta exprimir, em seu olhar oblíquo, uma terrível sonolência ouvindo os entediantes poemas do noivo (HOFFMANN, 1996, p. 35). Já Olímpia, ao escutá-los, sequer piscava. Calada, paralisada: mulher-boneca ideal do século XIX. Ignorando os alertas de que sua nova paixão seria um autômato engenhosamente articulado, o estudante mergulha no riacho cristalino dos olhos da boneca. Esses “espelhos sem consciência” projetam, por sua vez, uma imagem narcísica invertida, uma duplicação do pretense *eu* profundo, em sua transparência refletora (JAGUARIBE, 2007, p. 195).

O que é estranho nisso tudo? Ou seja, o que é capaz de provocar no leitor o estranhamento, a inquietação? A pergunta é sugerida por Freud, utilizando-se da leitura de Jentsch, para depois dela se afastar.¹ Na perspectiva de Jentsch, de acordo com o ensaio freudiano, o estranhamento incidiria na suspeita de que engrenagens mecânicas poderiam animar determinada figura humana; ou, ao contrário, de que um objeto inanimado talvez estivesse vivo (FREUD, 2010, p. 340). De fato, parte do efeito

¹ Essa distância estratégica tem por interesse desdobrar, em suas teses psicanalíticas, a relação entre a angústia infantil de perder os olhos e o “complexo de castração”. Além disso, Freud desloca o foco da leitura de Jentsch, centrado no autômato, passando a privilegiar os meandros delirantes das angústias de Nathanael.



sinistro do texto decorre da desconfiança que recai sobre a natureza de Olímpia, que, uma vez descoberta, se alastra como vimos por toda cidade: “de todos apoderou-se sorrateiramente uma abominável desconfiança em relação a figuras humanas” (HOFFMANN, 1996, p. 47). Entretanto, um elemento sutil introduzido no episódio da boneca ultrapassa essa indecidibilidade, tornando secundária a indeterminação entre o vivo e o animado. Relaciona-se a um leve tom satírico, que poderemos saborear a seguir:

Sentado ao lado de Olímpia, as mãos dela entre as suas, falava animado e inflamado sobre o seu amor, com palavras que ninguém entendia, nem ele, nem Olímpia. Mas talvez ela o entendesse, pois o olhava intensamente dentro dos olhos, suspirando diversas vezes: ‘Ah – ah – ah!’, a partir do que Nathanael então disse: ‘Mulher magnífica, celestial! Raio do além prometido do amor, espírito profundo no qual toda minha existência se espelha!’, e outras coisas no mesmo tom, enquanto Olímpia continuava apenas a suspirar: Ah! Ah! (HOFFMANN, 1996, p. 41-42).

O narrador descreve uma situação inusitada. Ninguém entende palavra alguma do discurso amoroso proferido pelo jovem apaixonado: se nem ele mesmo, que dirá a boneca. A mulher perfeita, de “espírito profundo”, que espelha toda a existência de Nathanael, se limitaria a suspirar: “Ah! Ah!”. Automaticamente. O episódio não deixa de ser uma sátira da superestimação do amor (e seus clichês, ligados ao imaginário romântico) por parte do jovem, bem como dos papéis fixados e destinados às mulheres. Mudez e repetição automática. Nessa cena, a sátira se sobrepõe à inquietação produzida pela dúvida entre vivo ou inanimado: estranho é Nathanael tratar Olímpia como um ser vivo. Algo aproximável do mito de Pigmalião, que se apaixona por sua criação, a estátua de mármore Galateia. “Seria isso carne, ou apenas marfim?” – pergunta o escultor, correndo as mãos por todo seu corpo, cobrindo-a com os mais belos ornamentos (OVÍDIO, 2003, p. 207). De acordo com o mito, Pigmalião pede a Vênus, deusa do amor, que anime Galateia, e seu pedido é contemplado. Nessa história, o que inquieta não é o fato de a estátua ganhar vida, mas o comportamento do escultor (FREUD, 1996, p. 367): ele a coloca sobre a cama e sobre ela se debruça, beijando-a enquanto a despe (cf. GROSS, 2006, p. 74). Olímpia, imóvel como uma bela estátua de mulher ideal, não provoca nenhuma estranheza em Nathanael, que jamais desconfia de que ela não passa de um simulacro mecânico.

A descoberta apenas se dá quando Nathanael, decidido a pedir Olímpia em casamento, vai até o gabinete do professor Spallanzani, onde surpreende uma



discussão violenta. Do corredor, o estudante ouve um estranho diálogo: “– eu, fui eu quem fez os olhos”; “– eu a engrenagem” (HOFFMANN, 1996, p. 45). Eram as vozes de Spallanzani e de Coppelius (também chamado, nesta cena, de Coppola), que retorna, como *Revenant*, reivindicando os olhos da boneca, enquanto o professor/mecânico exige seus créditos pela criação. “O mecanismo, a linguagem, o andar, é tudo meu! Os olhos, os olhos é que roubei dele”, esclarece Spallanzani, apanhando um par de olhos ensanguentados e jogando-os contra o peito do jovem (HOFFMANN, 1996, p. 46). Nathanael é tomado por um acesso de loucura ao descobrir que sua amada é apenas uma boneca, e ainda mais, despedaçada diante de seus olhos estarecidos. Olímpia é quebrada, desarticulada, decomposta em pedaços, em um gesto que repercute o movimento de fragmentação do corpo humano efetuada pelas culturas letrada e artística modernas (NOCHLIN, 1994). Em um movimento turbilhonar, quase circense, o jovem declama: “zum, zum, zum! *Roda de fogo, roda de fogo, gira, gira, roda de fogo, alegre, alegremente! Bonequinha de madeira, zum, bela bonequinha de madeira, gira!*” (HOFFMANN, 1996, p. 46). Vejamos mais de perto, com as lentes turvas do demoníaco ótico, a que esse estranho delírio poético parece se relacionar, caminhando para o desfecho de nossa exploração.

Lembremos que a imagem da roda de fogo presente em seu delírio aparece outra vez, em um poema que o jovem escreve e declama para a noiva: o tema é o casamento entre os dois. No poema, Coppelius ressurgue tal qual um espectro, uma sombra perversa, no dia da tão esperada união. Em seus versos, os olhos de Clara saltam, chamuscando e queimando, como faíscas sangrentas, para dentro do peito de Nathanael, que é então arremessado em uma ardente roda de fogo, todo ele girando, rodopiando, turbilhonando, em direção a um profundo abismo. Sem volta. Eis os olhos saltantes, em sangue e brasas, imbricando a imagem da fábula infantil do Homem da Areia e a cena das lentes refletidas, jogadas sobre a mesa pelo vendedor de barômetros. A trama rodopia, ambígua e turva. Os personagens são jogados em uma roda de fogo alucinatória, em um abismo cada vez mais profundo, sem fundo, que espreita “por trás” da suposta lente transparente da razão.

Após o surto no gabinete de Spallanzani, Nathanael entra em tratamento junto a Clara, conquistando certa serenidade. No final do enredo, ao meio-dia, hora sem sombras, Nathanael passeia com a noiva e seus amigos pelas ruas da cidade. O sol surge entre as nuvens, a neblina parece se dissipar. Nessa ocasião, a noiva propõe que



ambos subam à torre da prefeitura, uma construção que projeta uma sombra gigantesca e dançante sobre o mercado. De cima da torre, Clara chama a atenção de Nathanael para algo peculiar, um arbusto cinzento, estranho, que estaria avançando em sua direção. O estudante então saca o binóculo de Coppola, apontando-o em direção à miragem. Reinicia-se a visão dupla: é Clara que ele vê do outro lado da lente. Essa súbita aparição do Duplo da noiva provoca uma convulsão frenética que atravessa o corpo atmosférico de Nathanael: os olhos faíscam correntezas de fogo, enquanto urra como um animal acossado, dando saltos no ar, gritando, repetidamente: “gira, bonequinha de madeira, gira” (HOFFMANN, 1996, p. 49). Em um impulso violento, agarra Clara, ameaçando atirá-la de cima da torre. Lothar, irmão da moça, consegue salvá-la. O protagonista, no entanto, continua no terraço, em uma corrida louca, à beira do abismo. “Esperem que logo, logo ele desce sozinho”, profetiza o velho advogado Coppelius, que reaparece e desaparece, como uma sombra, um *Revenant*, um duplo – em sua última aparição (HOFFMANN, 1996, p. 49). Nathanael avista o estranho ser e dizendo, por fim, “ah! olhos belli!”, lança-se da torre, saltando para fora da vida. Esse movimento final de queda, vaticinado desde o início do enredo, suspende os delírios em eterna repetição, propagando-se na zona atmosférica ambígua que ameaça a subjetividade moderna. Como também dissolve, no caso do jovem atormentado pela própria sombra, o véu de nuvens opacas que o atormentariam até a morte.

Assim é que, em *O Homem da Areia*, o *eu* moderno é radicalmente confrontado com sua própria corrosão, arrastando consigo a certeza de um corpo coeso, submetido à clareza da razão, feito à imagem e semelhança do divino. Os simulacros ganham autonomia, desprendendo-se do modelo. Entram em um rodopio proliferante, em uma roda de fogo que não cessa de girar, colapsando a estabilidade dos sentidos previamente dados. A mediação das lentes, promessa de racionalização da vida, revela seu reverso: a excrescência de imagens, sua duplicação assombrosa e seus correlatos (perda da unicidade), abrindo por fim temas e questões que não cessarão de abismar o pensamento moderno.



Referências

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DESCARTES, René. **Meditações metafísicas**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: pour une littérature mineure**. Paris: Minuit, 2005.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O duplo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FERRAZ, Maria Cristina Franco; CARVALHO, Louise Ferreira. Duplo, imagem e reino do simulacro: "William Wilson", de Edgar Allan Poe. In: **E-Compós**, 19 (1). <https://doi.org/10.30962/ec.1255>

FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Homo deletabilis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

FREUD, Sigmund. "O inquietante". In: **Obras completas vol. 14**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

GROSS, Kenneth. **The dream of the moving statue**. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2006.

HOFFMANN, E. T. A. **O Homem da Areia**. Tradução de Ary Quintella. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

HOFFMANN, E. T. A. "O Homem da Areia". Tradução de Ricardo Ferreira. In: CESAROTTO, Oscar (org.). **No olho do outro: "O Homem da Areia" segundo Hoffmann, Freud e Gaiman**. São Paulo: Iluminuras, 1996, p. 17-50.

HOFFMANN, E. T. A. **Der Sandmann**. Berlin: Aufbau, 1963.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JOHNSON, Barbara. **Persons and things**. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

MORAES, Eliane R. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NOCHLIN, Linda. **The body in pieces**. London: Thames & Hudson, 2001.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Madras, 2003.

POE, Edgar Allan. William Wilson. In: **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.



ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e início do sensacionalismo popular”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 95-123.

STEVENSON, Robert Louis. **O médico e o monstro**. Rio de Janeiro: L&PM Pocket, 2002.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Rio de Janeiro: L&PM, 2001.

Recebido em 01 de agosto de 2020.

Aprovado em 05 de abril de 2021.

