

# TEORIAS DO FANTÁSTICO E UMA ANÁLISE DO CONTO “O HOMEM DE AREIA” DE HOFFMANN

Marcus Vinícius Souza e Souza

**Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Natali Fabiana da Costa e Silva**

**Resumo:** O presente trabalho discute a teoria da literatura fantástica, visando estabelecer aspectos relacionados entre a teoria tradicional de Todorov (2012) e a contemporânea de Camarani (2014), com a finalidade de definir o fantástico, tomando como ponto de partida dois séculos: o XVIII, no qual a presença de monstros e do sobrenatural é recorrente, e o XIX, no qual as temáticas se desdobram em questões psicológicas. Além disso, a pesquisa também visa estudar a teoria do fantástico que será mostrado por meio da análise do conto “O Homem de Areia” de Hoffmann (1817), objetivando verificar de que forma esse gênero se constrói na narrativa.

**Palavras – chave:** Fantástico. Questões psicológicas. Teoria da Literatura.

## 1. Introdução

O presente artigo discute a teoria da literatura fantástica na visão de Todorov (2012) em *Introdução à literatura fantástica*, livro no qual será mostrada a concepção do Fantástico na perspectiva tradicional, e na de Ana Luiza Silva Camarani (2014) em *A literatura fantástica: caminhos teóricos*, que trata da vertente contemporânea desse gênero. Esses estudiosos são utilizados com a finalidade de definir o fantástico.

Além disso, busca-se elucidar as transformações que o fantástico sofre desde seu surgimento, no século XVIII, até o século XIX, a fim de fazer apontamentos sobre a evolução do gênero, que no século XVIII lida com a presença de monstros e fantasmas e, no século seguinte, a hesitação está ligada à temáticas psicológicas. Desse modo, visa-se mostrar como ocorre o fantástico no conto “O Homem de Areia” do escritor alemão Hoffmann, por meio de uma análise literária.

Para o embasamento desse trabalho, além de Todorov (2012) e Camarani (2014) buscou-se fundamento nos estudos de Karin Volobuef (2000) em “Uma leitura do fantástico: a invenção de Morel (A. B. Casares) e o processo de (F. Kafka)”, Maria Cristina Batalha (2003) em “A importância de Hoffmann na cena romântica francesa”, José Paulo Paes (1985) em “As dimensões do fantástico”, entre outros.

## 2. Revisão de literatura

### 2.1 O gênero narrativo Fantástico: uma primeira abordagem

Desde sua origem, o homem se caracteriza pela constante busca de explicações dos mistérios que o circundam, como o significado da vida, a possibilidade de vida para além da morte ou, mais recentemente, a existência de seres em outros planetas, entre outros. Conforme Cyrino e Penha (1985, p. 14), “o homem desde sua origem se caracterizou pela necessidade de explicar e resolver todos os problemas que aconteciam à sua volta.” Dessa forma, a curiosidade é imprescindível como instrumento utilizado pelo ser humano como forma de obter respostas e entender os fenômenos que surgem ao seu redor.

Sabe-se, entretanto, que as leis naturais não conseguem explicar esses fatos e, nesse sentido, para suprir a necessidade humana de explicação, o ser humano buscou compreender essas questões recorrendo, muitas vezes, para a religiosidade ou para a crença em fenômenos metafísicos. Gusdorf (1979 p. 102) explica que “a consciência mítica bem como a filosófica é a maneira que o ser humano encontrou para organizar um acontecimento sobre a realidade.” Contudo, a partir do século XVIII, também conhecido como o Século das Luzes, o homem passou a contestar o pensamento religioso e aderiu ao pensamento científico como meio de compreensão do mundo.

Na literatura, nesse período também se consolida o fantástico, fruto desse momento de transição de um pensamento religioso para uma explicação científica da natureza. Desse modo, ele emerge como forma de compreender o que a ciência da época não conseguia explicar. Todavia, é importante ressaltar que a narrativa fantástica teve suas origens no século XVIII, porém é herdeira de um outro gênero, o gótico, proveniente da produção literária do século XVIII, no qual as temáticas mostravam oposição às leis naturais, desse modo elencando a presença de monstros e fantasmas.

Além disso, a narrativa fantástica apresenta personagens como heróis, vilões e moças puras dentro de uma trama, em que o desenrolar da história aponta para uma personagem que vivencia o sobrenatural, como ocorre na obra de Cazotte (1772), *Le diable amoureux* (1772), que tem como protagonista Alvare, que durante certo tempo vive com um demônio do sexo feminino e passa a duvidar se seres dessa natureza são admitidos no mundo real, assim gerando uma hesitação quanto ao fato ser real ou não.

Também se faz menção a essa produção literária como resposta às explicações iluministas, que por sua vez tentam compreender o sobrenatural a partir das explicações propostas pela ciência, ou seja, a busca do conhecimento. Pedra (2012) menciona Lovecraft

para explicar que “a literatura do século XVIII” era baseada no medo que as pessoas tinham, bem como era ambientada em cenários como castelos, ruínas, ilhas, dentre outros cenários que visavam provocar o medo, causando “pavor demoníaco no público leitor”. Ainda, Pedra afirma que a temática do medo é eficaz no século XVIII devido ao conhecimento de mitos regionais que os escritores têm, e que utilizam em suas produções literárias para provocar o pavor nos leitores.

Fred Botting (1996), ao analisar a produção literária do século XVIII, referenda que se trata de uma escrita em excesso, pois, tinha a finalidade de elencar a presença do sobrenatural, e temáticas que visassem impor medo a partir da presença de monstros e fantasmas, que são figuras que emergem com a obscuridade que assombrou a racionalidade e moralidade desse mesmo século. Esse estudioso também considera que o gênero gótico condensa valores voltados ao sobrenatural, da mesma forma que ocorrem com os delírios, transgressões e respectivos desdobramentos imaginativos.

Além disso, esse gênero excedia o racional e provocava o fascínio, fator que é explicado por Botting (1996) ao alegar que na ficção gótica, as narrativas se relacionam com incidentes e mistérios, assim como o horror, por meio da figura de monstros, demônios, cadáveres, espectros, entre outras formas.

Em outras palavras, o século XVIII é definido pelo pensamento iluminista, o qual requer a explicação para fenômenos que não estivessem limitados à religiosidade, como por exemplo, poder compreender a vida após a morte e a presença de divindades no mundo que conhecemos por intermédio da ciência. É nesse contexto que “nasce” o conto Fantástico, por volta do final do século XVIII e início do século XIX, como explica Calvino (2004). Ele também comenta a influência alemã no conto fantástico francês, pois os textos que marcam a história da literatura fantástica são alemães, mas foram traduzidos para o francês. Esse fator é reafirmado por Batalha (2003) ao explicar que o conto fantástico francês é impulsionado pela tradução de obras de Hoffmann, posto que anterior a isso, a literatura fantástica na França dispunha de poucos documentos dessa natureza.

Calvino (2004) também menciona que nesse período em que o conto fantástico emerge, as temáticas fazem alusão à presença do extraordinário, relacionando-se com a realidade. Tal relação é pensada por estudiosos como Todorov (2012) que, ao definir o fantástico, explica que ele ocorre na incerteza se um fato é real ou não.

A partir disso, compreende-se que no século XVIII houve influência direta do romance gótico para o que conhecemos como narrativa fantástica. Com isso, compreende-se que o gênero fantástico não está preso a uma única definição, ao contrário, tem se modificado

com o passar dos séculos, assim fazendo alusão ao posicionamento de Coalla, que é citada por Volobuef (2000), ao alegar que o gênero fantástico passa por fases de amadurecimento, sendo que no fim do século XVIII o fantástico lida com temáticas voltadas ao medo, bem como à figura de monstros e fantasmas. No século seguinte, além do sobrenatural, traz temáticas que problematizam o psicológico.

Tais transformações do gênero fantástico podem ser evidenciadas no estudo de Machado (2013), ao afirmar que esse gênero lida com manifestações estéticas que se aproximam da “literatura gótica do século XVIII.” Machado também se ancora em Coalla para explicar que:

No século XVIII, o fantástico irrompe do exterior, não é produto da loucura nem da alucinação; surge na forma de fantasmas, vampiros e monstros, presentes no romance gótico, que se caracteriza pelo terror e pela busca do efeito do medo. (COALLA Apud MACHADO, 2013).

A partir dessas informações se pode situar a leitura do artigo de José Paulo Paes (1985), o qual constata que, na França, houve a ascensão ao fantástico no século XVIII em um período demarcado pela tendência ao cientificismo, no qual as explicações religiosas passaram a perder seu espaço para as explicações científicas.

Batalha (2003) afirma que nesse período as explicações de cunho religioso eram um importante meio de compreensão dos fenômenos. Essa estudiosa também comenta que na história da literatura fantástica francesa houve importantes obras para que se estabelecesse essa modalidade de literatura, que foi oriunda da influência alemã, como é o caso das obras: *Le diable amoureux* (1772), de Jacques Cazotte (1772) e *Le manuscrit trouvé à Saragosse* (1812), de Jean Potocki (1805), desse modo reafirmando o posicionamento de Camarani (2014), que menciona que existe um número elevado de obras literárias em língua francesa que marcam a história da literatura fantástica.

É importante lembrar que a propagação do fantástico por outros países do continente europeu, como a Alemanha, que ocorreu por meio das traduções de obras de Hoffmann, como explica Batalha (2003). Batalha considera o fantástico uma nova modalidade literária inserida no Século das Luzes em que o pensar teológico e metafísico são rejeitados, estes sendo vistos como herança medieval.

Vale lembrar que o fantástico tem se modificado de um período para outro de modo significativo, como mostrado anteriormente a relação do fantástico com o gótico. Adiante, no século XIX, uma característica fundamental é a temática psicológica, que lida com o medo das personagens, que geralmente gera dúvida se os relatos são verdadeiros, pois, apresentam

relação com o sobrenatural, ou se trata de loucura, como ocorre no conto “O Horla” (1887), de Guy de Maupassant, que narra a história de um homem que diz sentir a sua volta a presença de um estranho ser, motivo pelo qual o protagonista é considerado louco diante dos sábios e médico que se ocupam das ciências naturais, que representam a razão, que duvidam se esse homem está louco, ou se o ser chamado “Horla” poderia existir no mundo real, assim gerando a ambiguidade na narrativa.

Desse modo, o leitor é conduzido à percepção ambígua acerca de um fenômeno, apontando para duas possibilidades: a primeira diz respeito ao estado mental em que uma personagem se encontra. A segunda se refere à possibilidade do sobrenatural poder ocorrer no mundo real.

Esse ponto se relaciona com o efeito de loucura e alucinação que as narrativas do século XIX exploram, como se verifica no estudo de Amaral (2012) ao alegar que:

O tema da loucura na literatura fantástica é tipicamente representado, no século XIX, por publicações que circundam a transição do século das Luzes à visão Romântica do mundo ocidental. O fantástico, compreendido, de forma geral, como um gênero narrativo que concatena em uma única estrutura o verossímil e o sobrenatural, apresenta, além destes, outros aspectos de constituição. A caracterização do desequilíbrio mental de um personagem, por exemplo, é um traço que o gênero tematiza. (AMARAL, 2012, p. 01-02).

Como se verifica na fala de Amaral, a loucura nesse período é uma temática recorrente, que se utiliza do discurso verossímil para enfatizar o desequilíbrio mental de certos personagens, desse modo convergindo com a teoria de Todorov acerca da hesitação. Também vale lembrar que o efeito fantástico dura além do tempo da hesitação, visto que no século XIX as narrativas se modificam, por elencarem características voltadas às inquietações e emoções da mente do ser humano, como explica Paglione (2012) que se ancora em Castex para caracterizar o fantástico do século XIX como uma vertente que relaciona sonhos, pesadelos, alucinações que permitem ao leitor perceber impressões do sobrenatural, pela ausência de lucidez dos personagens.

## **2.2 A definição de Fantástico**

Para Todorov (2012), o gênero fantástico reside entre o real e o imaginário, pois apresenta traços que estão presentes no mundo sobrenatural e no real. Segundo ele, o fantástico é definido pela dúvida acerca da realidade, o que implica certa “vacilação” a respeito dos valores científicos em benefício da crença do sobrenatural. Todorov (2012),

então, apresenta como argumento para definir o fantástico a ambiguidade – que para ele é fundamental –, pois a partir dela as dúvidas acerca dos fatos narrados concebem o desequilíbrio do leitor, provocando um efeito de dúvida, mas não descrença nas explicações naturais. Essa questão é evidenciada na seguinte passagem do texto:

A ambiguidade subsiste até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. (TODOROV, 2012, p. 12).

O estudioso caracteriza a ambiguidade como um elemento fundamental para que o Fantástico seja constituído dentro da possibilidade de estar diante da realidade ou ilusão, sonho e verdade. Isso é exemplificado em obras como *Le manuscrit trouvé à Saragosse* (1812) de Jean Potoki, e *Le diable amoureux* (1772) de Cazotte.

A primeira narra a trajetória de um homem – Alphonse – que, ao se separar de seu criado, encontra duas irmãs que lhe oferecem uma bebida no cálice. Após isso, ele passa a noite junto a elas, que envolvem seus cabelos no pescoço desse homem. Ao despertar, depara-se com dois cadáveres. Alphonse tenta compreender se está diante da realidade ou se está tendo ilusões.

A segunda obra trata da aparição de um ser feminino que logo é revelado como um demônio, mas que se apresenta como uma Sílfide. Esse ser se apaixona por Álvaro, o protagonista da história, e vivem juntos alguns meses.

Em tais obras, o leitor se interroga se os elementos mencionados podem ocorrer no mundo real, assim como a possibilidade de serem parte de um sonho. Segundo Todorov (2012), Álvaro vacila diante do fato que lhe é apresentado, de modo que se interroga se está a viver ou não um sonho. A partir disso, busca uma explicação que somente ocorre através das leis do sobrenatural.

Como visto, tanto na obra *Le manuscrit trouvé à Saragosse* (1812), quanto em *Le diable amoureux* (1772), a vacilação ocorre pela flutuação entre as leis do sobrenatural no mundo real. Consequentemente, o leitor que se depara com fenômenos inexplicáveis às leis naturais deve buscar explicações por meio do sobrenatural. Isso significa que as leis do real e do sobrenatural ocasionam o efeito fantástico, que na percepção de Todorov, é tratado a partir de uma postura que implica estar convencido de que entes sobrenaturais e acontecimentos

sem explicação podem ocorrer no mundo em que se vive. Acerca do aspecto ambíguo, Todorov menciona que

quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. (TODOROV, 2012, p. 15).

Nas palavras do autor, constata-se que o leitor deverá decidir se os fatos são reais ou não. O estudioso considera a possibilidade de vacilar entre o mundo real e imaginário responsável pelo efeito fantástico, que são explicados nas seguintes palavras: “Há um fenômeno estranho que pode ser explicado de duas maneiras, por tipos de causas naturais e sobrenaturais. A possibilidade de vacilar entre ambas cria o efeito fantástico.” (TODOROV 2012, p. 16).

Adotando esses princípios, Todorov (2012) explica que se chega ao coração do fantástico, e expõe ainda que se trata de intromissões do inexplicável no âmbito da realidade. O autor comenta que “o fantástico se ocupa dessa incerteza”, de acreditar ou não no fato narrado, pois à medida que o leitor está envolvido com a leitura passa a hesitar, e a partir disso decide se aceita ou não os fatos, visto que o fantástico está entre os gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso, estes podendo definir o modo de leitura e a reação que causa no leitor.

Camarani (2014) se ancora na definição proposta por Todorov, no entanto, ela vai além, pois, explica que o fantástico está entre outros gêneros, como: o romance gótico e o realismo mágico, além dos que já são mencionados por Todorov.

Contudo a estudiosa também afirma que a narrativa fantástica é caracterizada pela relação entre as ordens do real e do sobrenatural, a ponto de o leitor chegar à possibilidade de hesitar, ou seja, duvidar se a manifestação dos fenômenos “estranhos, insólitos, mágicos e sobrenaturais” pode convencer o leitor da possibilidade da intromissão de entes dessa natureza ao mundo real.

Como ponto de convergência entre a teoria tradicional de Todorov (2012) e a contemporânea de Camarani (2014), é possível verificar que a hesitação e ambiguidade são critérios essenciais para gerar o efeito fantástico, mas além disso existe o critério proposto por Todorov (2012) que influencia seus sucessores, sendo o cumprimento de três condições:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a “poética”. (TODOROV, 2012, p. 38-39).

Na primeira condição, o leitor deve passar a considerar o mundo das personagens como o mundo em que se hesite entre uma explicação natural e sobrenatural dos acontecimentos. O leitor deve se integrar ao texto de modo que duvide se o que está sendo narrado pode se confundir com a realidade.

Na segunda condição, a personagem deve hesitar entre a explicação natural e a sobrenatural. Em alguns casos, o leitor se identifica com a personagem e sente junto com ela essa hesitação. Todorov (2012) informa que, embora isso não ocorra em todas as narrativas, tal identificação encontra-se presente na maioria dos textos.

A terceira condição implica não somente a presença do sobrenatural e a hesitação, mas a maneira que o leitor interage com texto, devendo rejeitar tanto sua interpretação poética, quanto alegórica. Segundo Todorov (2012) a interpretação poética se afasta do fantástico, pois, existe uma configuração semântica que não descreve a realidade, além de se referir ao sentido metafórico, típico da linguagem literária que não tende a descrever a possibilidade de um acontecimento ocorrer na realidade.

Um exemplo do aspecto alegórico que se deve recusar, dentro da perspectiva da Literatura Fantástica, pode estar presente nas obras de Perrault. Em narrativas em que animais falam, o leitor não se interroga acerca da possibilidade dessa ocorrência no mundo real, apenas aceita essa condição como aspecto crucial à narrativa, como fica explícito nas palavras do autor:

Existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor jamais se interrogue sobre sua natureza, sabendo perfeitamente que não deve tomá-los ao pé da letra. Se animais falam, nenhuma dúvida nos assalta o espírito: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas num outro sentido, que se chama alegórico. (TODOROV 2012, p. 38).

Todorov (2012) comenta que o fantástico se deve ir bem além da presença do sobrenatural, assim relacionando-se com a maneira de ler. Ele também explica a teoria desse gênero na perspectiva de dois teóricos citados em seu livro, no qual alega que existe

similaridade entre Castex, que considera que “o Fantástico se caracteriza por uma intromissão brutal do mistério da vida real”, e Caillois, ao comentar que “todo fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida”.

Por sua vez, Todorov (2012, p. 26) além da definição do fantástico, o discerne de seus gêneros vizinhos, o estranho e o maravilhoso, alegando contradição: no estranho pode-se compreender um fenômeno através da razão, já no fantástico, a dúvida permanece. Ainda Todorov (2012, p. 26) considera o estranho como um subgênero que não é bem definido, mas que permite discernimento em relação ao Fantástico, e se relaciona ao “sentimento de medo das pessoas.”

“A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe (1839), exemplifica esse gênero. A narrativa fala de dois irmãos Madeleine Usher e Roderick Usher e um convidado, Montresor. O fato inquietante da história é que todos passam a acreditar que Madeleine está morta e, ao término da narrativa, Roderick é descrito como morto junto com sua irmã. É então que surge uma questão: Madeleine já não havia morrido? É desfeita a dúvida a partir do momento em que é revelado que a irmã de Roderick, assim como toda a família, sofre de catalepsia, uma doença que não permite que a pessoa possa se mover e sua respiração não é percebida.

Quanto ao maravilhoso, podemos exemplificá-lo com alguns elementos do conto “Fées”, de Charles Perrault. Ele narra a trajetória da filha de uma camponesa orgulhosa e mal-humorada, que ao contrário da mãe e da irmã, era gentil. A mesma ajuda uma camponesa que lhe pede água; esta, se revela como fada e como forma de agradecimento cede um dom à jovem: a cada palavra proferida expelirá flores e pedras preciosas.

Posteriormente, a mãe e a irmã vão à procura da fada, impondo a ela que ceda o mesmo dom da filha. No entanto, por sua grosseria, acabam sendo punidas e o dom é dado de outra maneira: a cada palavra elas expelirão, ao invés de pedras preciosas e flores, cobras e sapos. Nessa narrativa, nota-se que o maravilhoso se caracteriza pela figura da fada, que é um ser presente em contos e está no mundo imaginário de seres encantados.

Essa característica do mágico presente no maravilhoso está presente no Fantástico de maneira que abarque o sobrenatural a partir de um fato surpreendente, como se pode verificar na escrita de autores como Cortazar e Gabriel Márquez, assim como Franz Kafka em seu texto “Metamorfose”, que narra como elemento fundamental de sua novela a vida de um homem, Gregor Samsa, que se transforma em inseto. Um segundo exemplo é o conto “A cidade”, de Murilo Rubião, no qual o sobrenatural não se manifesta, mas a personagem descreve a sensação de estar vivenciando um pesadelo, e esse é um elemento que se relaciona com a manifestação do insólito e do sobrenatural.

### 3. O Fantástico no conto “O Homem de Areia”

O conto “O Homem de Areia” foi publicado em 1817 e é um dos contos mais conhecidos do escritor alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann pela singularidade de temas que mostram aos leitores caminhos entre o mundo real e sobrenatural. O conto em apreciação foi traduzido por Luiz A. de Araújo e organização de Italo Calvino (2004) na coletânea de *Contos Fantásticos do século XIX*.

Busca-se nesta análise desdobrar a temática do fantástico do século XIX, focando no personagem Natanael, que será analisado em consonância com a teoria do fantástico contemporâneo de Camarani, a qual mostra que a teoria de Todorov é restritiva, por ele alegar que o critério de fantástico se estende somente ao tempo da hesitação.

Dessa forma, pode-se dizer que a esse gênero tem se modificado com o passar os anos, posto que afigura de monstros e fantasmas do século XVIII evoluem no século posterior como imagens internalizadas que são descritas como emoções da mente humana que se estendem à possibilidade de existência do sobrenatural e delírio das personagens, desse modo, constituindo o caráter ambíguo na narrativa.

O conto “O Homem de Areia” é uma narrativa dividida em três momentos: o primeiro se refere ao relato feito por carta a Natanael, o narrador-personagem, a seu amigo Lotario, irmão de Clara e personagem que na fase adulta é a noiva de Natanael. Ainda na primeira carta, o protagonista conta a seu amigo o estado de aflição em que se encontra e retrocede à infância para fazer com que seu amigo lhe compreenda.

O segundo momento da narrativa também se trata de uma carta, a qual Natanael acidentalmente destina a Clara, mas que deveria ser endereçada “Ao meu querido amigo Lotario”. Mesmo assim ela prossegue com a leitura. Nessa carta, Clara descobre certas confidências trocadas entre Natanael e Lotario, que se referem à experiência de medo a qual ele era submetido quando criança pela horrenda presença de Coppélius, um advogado e amigo de seu pai. Isso desencadeia em Natanael uma neurose que o acompanha até a fase adulta.

A terceira e última carta é a retomada da conversa entre Lotario e Natanael, no entanto, dispõe de notas explicativas sobre as demais partes dos textos que são mencionadas nas duas cartas anteriores, como por exemplo, a chegada de Lotario e Clara na vida de Natanael, pois estes eram órfãos e foram morar com a mãe de Natanael.

O enredo desse conto gira em torno do personagem Natanael que narra suas lembranças sobre Coppélius, que segundo o protagonista é a personificação do “Homem de Areia”, sendo esse o personagem que fica subentendido na história, pois, na infância, a mãe

do protagonista dizia a ele e seus irmãos que às 21h horas deveriam dormir, alegando que o “Homem de Areia” estava chegando, como é possível identificar no fragmento do texto:

Nessas noites, mamãe ficava muito triste e, assim que o relógio dava as nove horas, dizia: "Vamos, meninos! Para a cama! Para a cama! O Homem de Areia está chegando, eu sei". [...]. Nessas ocasiões, eu sempre ouvia barulho lá fora, passos lentos e pesados subindo a escada: só podia ser o Homem de Areia. Certa vez, aquelas pisadas abafadas me assustaram muito; quando estávamos indo para o quarto, eu perguntei: "Mamãe! Quem é esse Homem de Areia tão malvado, que não nos deixa ficar com o papai? Como ele é, afinal?". (HOFFMAN, 2004, p. 41).

Nesse fragmento se nota que Natanael fica em dúvida se o “Homem de Areia” existe ou não, da mesma forma que se questiona quem é esse “Homem de Areia” e o que ele faz? O protagonista então pergunta a sua mãe, que em seguida lhe responde que este ser não existe. Porém, não estando convencido, Natanael busca outra explicação e se dirige até a ama de sua irmã caçula, interrogando-a acerca do “Homem de Areia. ”

Ela lhe responde que se trata de um homem mau que é feito de areia, o qual joga areia nos olhos das crianças que não querem dormir, de modo que os olhos sejam arrancados e levados para a lua para alimentar seus filhos, como é relatado na carta pelo personagem:

Procurando saber mais sobre o Homem de Areia e sua relação com as crianças, finalmente perguntei à velha ama-seca de minha irmã caçula quem era o tal Homem de Areia. "Ora, Naelzinho", ela retrucou, "então não sabes? É um homem mau que aparece para as crianças que não querem ir para a cama e joga punhados de areia em seus olhos até que estes saltem das órbitas, cobertos de sangue; então ele os guarda em um saco e os leva para a Lua, onde seus filhos os comem; é lá que eles moram, em um ninho, têm bico adunco de coruja e o usam para arrancar os olhos das crianças travessas." (HOFFMANN, 2004, p. 42).

Como se pode observar, o personagem Natanael quando criança passa a temer a figura do “Homem de Areia”, que adiante é associado a Coppelius. Este, por sua vez, da mesma forma causava em Natanael a sensação de pavor. Natanael explica ainda que este homem frequentava sua casa, e que praticava junto com seu pai experiências de alquimia, de modo que às nove horas da noite ele e seus irmãos tinham que se recolher para o quarto. Esse fator não é revelado de imediato, mas o leitor pode notar que a mãe de Natanael não quer que ele e seus irmãos presenciem a chegada de Coppelius.

Essas menções são importantes, porque através delas é que se pode identificar como o fantástico do século XIX se constrói, por meio de imagens psicológicas, assim mostrando certa contrariedade à Todorov no que diz respeito a hesitação, que nesse sentido se percebe desde que o protagonista começa a contar que seu pensamento está atordoado pois, o espírito do “Homem de Areia” parece atormentá-lo, motivo pelo qual Natanael nutre o sentimento de

medo que lhe acompanha até a fase adulta. O leitor se interroga se os fatos narrados pertencem ao mundo real ou ao sobrenatural, assim como a dúvida acerca do estado mental de Natanael.

Isso é verificado quando Natanael descreve associar as lembranças que tem de Coppelius com Coppola, um vendedor de relógios, percebido na seguinte passagem do texto:

Em suma, a experiência terrível que tive, e cujo resultado fatal ainda me esforço em vão para apartar de mim, é simplesmente que, há poucos dias, precisamente em 30 de outubro, ao meio-dia, um vendedor de barômetros entrou no meu quarto com a intenção de vender suas mercadorias. Não comprei nada e ameacei jogá-lo escada abaixo, o que bastou para que ele tratasse de ir embora. (HOFFMANN, 2004, p. 41)

Nessa menção observa-se que o protagonista compara Coppola com Coppelius. Nesse ponto, dialoga-se com Freud (1999) que afirma que o conto “O Homem de Areia” produz facilmente o efeito de incerteza no leitor, por inserir na história a figura de personagens propícios de serem artifícios psicológicos, como a figura de homens aparentemente comuns à realidade.

Nota-se que esse conto elenca personagens comuns ao mundo real, assim, percebe-se que o fantástico está próximo do relato da vida cotidiana. Por sua vez, Batalha (2008), ao analisar o conto “O Homem de Areia”, informa que se trata de uma narrativa que apresenta como temática distúrbios de personalidade que são representados pelo personagem Natanael, bem como apresenta características de um “herói problemático”, típico do fantástico da transição do final do século XVIII para o XIX.

Com base no posicionamento de Batalha, compreende-se a modificação do fantástico pela dúvida se o “Homem de Areia” está apenas na imaginação do personagem Natanael, ou se ele vive no mundo que conhecemos. Dessa forma, a hesitação está representada pela personagem e pelo leitor que duvida do estado mental em que o herói da história se encontra.

Também se pode observar que essa narrativa apresenta traços bem próximos do mundo real para desse modo gerar o efeito de dúvida, diferentemente de como acontecia no século XVIII, em que as figuras de espectros, fantasmas, demônios e vampiros ficavam evidentes nos relatos, e que no século XIX se consolida como falta de lucidez psicológica.

Esse fator corrobora com a fala de Batalha (2008) ao argumentar que o protagonista chega à conclusão de que Coppelius seria o “Homem de Areia”, como se observa na seguinte passagem:

“Os olhos, depressa, os olhos!”. O menino não consegue reter um grito de horror, que o denuncia em seu esconderijo. Coppélius ameaça então lançar brasas incandescentes em seus olhos, mas, atendendo aos apelos do pai, contenta-se em manipulá-lo como uma marionete até que a criança perca os sentidos. E todo o problema de Natanael, personagem *voyeur* por excelência, é que ele insiste em manter os olhos abertos para ver o que se passa no escuro, ao invés de aceitar a “ignorância” apaziguadora que lhe sugere a mãe: “Quando eu digo: aqui está o homem da areia! isto significa simplesmente que você está com sono, e que não consegue manter os olhos abertos, como se tivessem jogado areia neles” (BATALHA, 2008)

Observa-se no estudo de Batalha a comparação entre os dois momentos em que o protagonista constrói uma imagem aterrorizante envolvendo a figura de Coppélius. O primeiro, diz respeito ao momento em que o advogado Coppélius chega até o escritório do pai de Natanael, que após o jantar que irá dormir, porém, se esconde no escritório para verificar quem é o “Homem de Areia”. Desse modo, o protagonista se assusta quando tem a impressão de ver seu pai sendo manipulado pelo advogado, e logo revela com um grito que estava escondido atrás da cortina.

Assim, Coppélius ameaça o protagonista de lhe lançar chamas nos olhos, de modo que o menino acaba perdendo os sentidos. No segundo ponto de comparação, Batalha relata a fala da mãe de Natanael ao tentar convencê-lo de que o “Homem de Areia” não existe. Segundo Ferreira (2011, p. 01) a figura do “Homem de Areia” é associada à “tradição de narrativas folclóricas” em que esse ser consegue impor medo às crianças, visto que essas narrativas passam a ser contadas com a finalidade de conter o comportamento travesso delas. De acordo com Freud (1999) “Hoffmann nos deixa em dúvida se o que estamos testemunhando é o primeiro delírio do apavorado menino, ou uma sucessão de acontecimentos que devem ser considerados na história, como sendo reais. ”

Nota-se que o critério de fantástico segundo Todorov (2012) não cumpre mais do que a primeira condição, o envolvimento do leitor com o texto. Logo fica implícita a possibilidade de partes da descrição de Natanael serem frutos de delírio, assim passando a outra categoria do fantástico, na qual a hesitação do leitor se encontra representada por um tempo comum a uma explicação racional.

Com isso, ressalta-se que a presença do “Homem de Areia” é essencial para que o efeito fantástico se consolide na narrativa, desse modo que seja justificada a perspectiva de Vax (1960) ao alegar que “o relato fantástico nos apresenta em geral a homens que, como nós, habitam o mundo real, mas que de repente, encontram-se ante o inexplicável”. Seguindo o posicionamento desse estudioso, nota-se a reafirmação de que o fantástico ocorre na relação

entre as leis do mundo real e sobrenatural, que no texto em apreciação é voltado para o viés psicológico.

Para Freud (1999) as emoções da mente de Natanael se acirram com suas ‘recordações de infância’ e sua “felicidade presente” não se concretiza por ele não conseguir extinguir a lembrança da morte de seu pai, fator que o acompanha até a fase adulta.

Adiante, nessa análise, percebe-se a função de uma outra personagem na história, Clara, a noiva de Natanael. Ela representa a lucidez em relação ao protagonista, visto que ela acredita que Natanael deveria deixar de acreditar na existência do “Homem de Areia”, pois isso significa para ela que o protagonista precisa amadurecer.

Por sua vez, Natanael diz que quando está próximo de Clara, os efeitos de obsessão pelo “Homem de Areia” diminuem. Outro evento dessa narrativa que interessa a nossa análise é o episódio de Olímpia e Natanael, em que o protagonista se põe a estudar e conhece um professor de física que têm uma filha chamada Olímpia, por quem acaba se encantando. A partir disso, o protagonista diz que aos poucos começa a esquecer de Clara e Lotario.

Vale lembrar dessa forma, que o contato de Natanael e Olímpia faz com que Natanael lhe faça visitas frequentes. O protagonista também descreve o jeito calmo de Olímpia e acredita ser correspondido, da mesma forma que pensa ter o apoio do pai de Olímpia. Em seguida, o professor decide fazer uma festa em que apresentaria sua filha, que é um momento crucial desse conto, pois, é quando Natanael tem a revelação de que Olímpia não é uma mulher, mas sim, uma boneca de madeira, como elucidamos com passagens do texto:

gritou com furor e desespero e, tendo beijado a mão de Olímpia, inclinou-se em busca de sua boca. Lábios gelados roçaram os seus lábios febris. Tal como quando havia tocado na mão fria de Olímpia, Natanael sentiu o coração tomado de terror, a lenda da noiva morta lhe invadiu repentinamente o pensamento; mas ela já o estreitava nos braços e, no beijo, seus lábios se aqueceram, ganharam vida. [...]. Tinha visto claramente que, em vez de olhos, havia duas negras cavidades no pálido rosto de cera de Olímpia; era uma boneca sem vida. Spallanzani continuava se espojando no chão, os cacos de vidro haviam lhe retalhado a cabeça, o peito e o braço, o sangue jorrava aos borbotões. Mas ele conseguiu reunir forças. (HOFFMANN, 2004, p. 63-64).

Essa passagem elucidada o momento em que Natanael tem a revelação de que sua amada é uma boneca. Além disso, Natanael está machucado, e isso acontece porque ele tentou beijar Olímpia, porém, ele se corta no material de porcelana da boneca. Logo, sua antiga noiva Clara se dispõe a cuidar dele e no decorrer dos dias ele se recuperou e aparentemente os transtornos acerca do “Homem de Areia” também haviam parado.

Heise (2006, p.166) comenta a presença de enigmas dentro dessa obra e destaca a passagem que Natanael descobre que Olímpia, na verdade, era uma boneca de madeira, verificado da seguinte forma:

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. (HEISE, 2006, p. 166).

Na acepção de Heise (2006) se pode verificar que possivelmente Hoffmann utiliza o episódio da boneca de madeira para problematizar a sociedade da época, do século XIX, como uma crítica à tecnologia que estava se expandindo pela Europa, assim como à mentalidade das moças. Esse fato, entretanto, se considerado a perspectiva do fantástico, coloca em evidência o jogo entre o real e sobrenatural, caracterizando desse modo a loucura.

Camarani (2014, p. 22-23) associa a loucura com o fantástico. A escrita de Maupassant, por exemplo, assemelha-se à de Hoffman quanto ao efeito de loucura e alucinação que transparece na narrativa. Para ela, a loucura e a alucinação são inerentes à alma humana. É preciso ressaltar que, o fantástico segundo Todorov está também presente nessa narrativa, pois a hesitação e a dúvida que permanecem no relato.

#### **4. Considerações finais**

Como se pôde observar nesse estudo, existem pontos convergentes e divergentes entre Todorov (2012) e Camarani (2014), pois, o primeiro teórico na perspectiva tradicional elucida que o fantástico está definido com relação ao real e sobrenatural, bem como é situado entre o estranho e o maravilhoso. Por sua vez, Camarani (2014) na teoria contemporânea, considera o aspecto de oscilação entre o mundo real e sobrenatural, e mostra que o Fantástico é situado aos gêneros já mencionados por Todorov, mas vai além, elucida tal definição a outros gêneros, como o realismo mágico e o romance gótico,

Nesse trabalho também foi possível verificar que o fantástico do século XIX se constrói na narrativa a partir da hesitação psicológica, como mostrado no momento em que Natanael entra em dúvida se o “Homem de Areia” existe ou não, da mesma forma que é representada a falta de lucidez do protagonista. O segundo ponto que elucida a ambiguidade na narrativa é

verificado no episódio que Natanael descobre que Olímpia não é uma mulher e, sim, uma boneca de madeira, fator que nos leva a compreender que o fantástico ocorre de maneira diferenciada em relação a presença de monstros e fantasmas, ao contrário, ocorre pelo desequilíbrio psicológico do personagem.

Contudo, percebemos também que a teoria do Fantástico tradicional cumpre apenas parte da construção da hesitação, que por outro lado, a teoria contemporânea admite que o Fantástico não está preso somente ao momento da hesitação, como observado no conto o “Homem de Areia” na visão de Camarani. Para ela, além da caracterização da aliança entre o mundo real e sobrenatural, que é possível verificar por meio do personagem Natanael. Com isso, esse trabalho contribui para que sejam elucidadas as formas do fantástico e as transformações que ocorreram desde o surgimento desse gênero no século XVIII até o século XIX.

## Referências

AMARAL, A. C. B. **A loucura do século XIX: o fantástico e o leitor implícito em 'O coração denunciador' e em 'O horla'**. Travessias Interativas, v. 4, p. 1, 2012. Disponível em: <http://docplayer.com.br/10887431-A-loucura-do-seculo-xix-o-fantastico-e-o-leitor-implicito-em-o-coracao-denunciador-e-em-o-horla.html>. Acesso em: 06/06/2017

BATALHA, M. C. **A importância de E.T.A. Hoffmann na cena romântica francesa**. ALEA. Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 5, n.2, p. 257-272, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v5n2/a08v05n2.pdf>. Acesso em: 11/05/2016

\_\_\_\_\_. **Tributo a E.T.A. Hoffmann, caminho para a fixação do gênero fantástico**. Revista Literatura e Cultura (Rio de Janeiro), v. 7, p. 1-12, 2008. Disponível em: <http://litcult.net/tributo-a-e-t-a-hoffmann-caminho-para-a-fixacao-do-generofantastico>. Acesso em: 06/07/2-17

BOTTING, Fred. **Gothic**. Simultaneously published in the USA and Canada. This edition published in the Taylor & Francis e-Library, 1996.

CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano** / organização de. — São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica: Caminhos teóricos**. São Paulo, SP: Cultura acadêmica: 2014.

CASTEX P.-G. **Anthologie du conte fantastique français**. In: TODOROV, Tzvetan. Introdução à Literatura Fantástica. 3º Ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CALLOIS, R. **Au coeur du fantastique**. In: TODOROV, Tzevetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 3º Ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CYRINO, Hélio Fernando Ferreira; PENHA, Carlos. **Filosofia hoje**. Campinas: Papiros, 1985.

FERREIRA, Claudia Almeida. **Resenha de O Homem da Areia, de E. T. A. Hoffmann**. UFRJ, 2011. Disponível em: <https://sobreomedo.files.wordpress.com/2011/03/resenha-hoffmann-e-t-a-o-homem-de-areia-claudia-almeida-ferreira.pdf>. Acesso em: 15/04/2017

FREUD, S. **O estranho**. Obras completas, ESB, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999.

GUSDORF, G. **Mito e Metafísica**. São Paulo: Convívio, 1979.

HEISE, E. **Hoffmann: o irromper do mal**. Itinerários (UNESP), v. 24, p. 161-176, 2006. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/2632/2309>. Acesso em: 15/04/ 2017

MACHADO, Luís Eduardo Wexell. **Vertentes do Fantástico do gótico à álgebra mágica**. 1ª Edição POD, KBR Petrópolis 2013. Disponível em: <https://www.kilibro.com/books/9788581801360/vertentes-do-fantastico-do-gotico-a-algebra-magica>. Acesso em: 06/02/2015

PAES, José Paulo. **As Dimensões do Fantástico: Gregos e Baianos**. São Paulo: Brasiliense 1985.

PAGRLIONE, Marcela. **Aparições do sobrenatural em “Os Cães de Baskerville”, da minissérie Sherlock (BBC)**. In: Anais: III Colóquio “Vertentes do Fantástico na Literatura” Faculdade de Ciências e Letras de Assis 13 a 16 de maio de 2013

PEDRA, L. C. N. **A construção do Fantástico na Literatura**. Ave Palavra (UNEMAT), v. 1, p. 01-23, 2012. Disponível em: <http://www2.unemat.br/avepalavra/EDICOES/13/artigos/nogueirapedra.pdf>. Acesso em: 01/04/2017

MACHADO, L. E. **Vertentes do Fantástico: Do Gótico à Álgebra Mágica**. 1. ed. Petrópolis: KB+, 2013. v. 1. 186p. Disponível em: <https://www.kilibro.com/books/9788581801360/vertentes-do-fantastico-do-gotico-a-algebra-magica>. Acesso em: 06/02/2015

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 3º Ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VAX, L. **L’Art et a Littérature fantastiques**. In: TODOROV, Tzvetan. Introdução à Literatura Fantástica. 3º Ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VOLOBUEF, Karin. **Uma leitura do fantástico: “A invenção de Morel” (A. B. Casares) e “O processo” de (F. Kafka)**. Revista Letras (Curitiba), Curitiba (UFPR), v. 53, p. 109-123, 2000. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/letras/article/download/18866/1218>. Acesso em: 04/08/2015