

O HOMEM DE AREIA, DE E.T.A. HOFFMANN, E CAPITÃO MENDONÇA, DE MACHADO DE ASSIS: APROXIMAÇÕES EM TORNO DO GÊNERO FANTÁSTICO

Celso Leopoldo Pagnan¹
Adilson dos Santos²
Carla Aparecida Gretter Nishiura³

RESUMO

O presente trabalho reflete sobre o fantástico em literatura, particularmente o do século XIX. Tomamos como referência Todorov. Quanto aos textos literários, analisamos dois contos, em que se verifica uma aproximação intertextual, seja pela temática, seja pelo diálogo estabelecido. No caso, analisamos *O homem de areia*, de E. T. A. Hoffmann, e *O capitão Mendonça*, de Machado de Assis. Procuramos mostrar que o escritor brasileiro dialoga com o conto do escritor alemão. O ponto essencial da análise, porém, foi o de demonstrar o porquê esses contos são classificados como textos fantásticos. Procuramos também determinar o sentido específico de cada história.

Palavras-chave: Fantástico, Hoffmann, Machado de Assis.

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo apontar o fantástico na literatura tomando por base uma análise comparativa entre dois contos: “O Homem de areia”, de E.T.A. Hoffmann, e “O capitão Mendonça”, de Machado de Assis. Queremos demonstrar que o conto do escritor brasileiro estabelece uma relação intertextual com o conto do autor alemão.

Para tanto, vamos, inicialmente, refletir sobre o gênero fantástico na literatura, não tanto para acrescentar novos conceitos, e sim para refletir sobre os já propostos por alguns teóricos da literatura, especificados logo adiante, para que, em seguida, possamos analisar os referidos contos, relacionando-os a tais conceitos, bem como procedendo à análise individual e comparativa.

Repassemos, pois, algumas dessas teorias, sobretudo as que refletem sobre o fantástico do ponto de vista literário ou estético. De qualquer modo, importante mencionar o estudo de

¹ Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa, UNESP - Assis/SP. E-mail: celso.pagnan@unopar.br

² Doutor em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. Professor adjunto desta instituição.

³ Especialista em literatura brasileira pela UEL (Universidade Estadual de Londrina).

Sigmund Freud (2006) buscou dar uma explicação psicanalítica para o gênero fantástico na literatura. Para tanto, analisa exatamente “O homem de areia” de Hoffmann, no artigo intitulado “O estranho”. Seu objetivo não é tanto o de buscar explicações literárias para o fantástico, e sim determinar o que seria a categoria do “estranho” conforme os conceitos desenvolvidos. Vamos abordar o assunto logo adiante.

H. P. Lovecraft (1945) foi um dos primeiros teóricos a buscar uma definição literária para o conceito de literatura fantástica em sua obra *Supernatural Horror in Literature*. Seu enfoque, porém, é mais para a análise de temas recorrentes sem buscar uma solução mais específica para o que seria o fantástico como gênero literário. Seu objetivo foi determinar sobre quais temas normalmente os escritores desenvolviam seus textos literários fantásticos. Sem dúvida que um tema recorrente é o do autômato, pelo que tem de extraordinário por si mesmo e pelo desejo manifesto de se criar vida.

Outro autor a buscar uma definição para o gênero foi o filósofo Jean Paul Sartre (2005), que, em “Aminadab”, diferencia o fantástico realizado até o século XIX e o praticado no século XX, sobretudo a partir de Kafka. Por fim, tem-se como estudioso Tzvetan Todorov, que, em *Introdução à literatura fantástica*, dá uma visão estruturalista ao gênero. Constituiu-se em uma referência para pensar o gênero desde então.

Vamos tomar por referência especialmente dois desses teóricos aludidos: Tzvetan Todorov, pelo que tem de influente nos estudos a respeito do tema, e Selma Calasans Rodrigues, pelo que tem de introdutório o seu estudo, além da recorrência a outros teóricos que trataram do gênero. O fantástico torna forçoso uma reflexão de caráter psicanalítico também. Para tanto, tomaremos por base estudo de Sigmund Freud, com a devida ressalva de que não queremos aproximar correntes teóricas não confluentes. De qualquer modo, procuraremos demonstrar a importância de se recorrer a tais referências.

Gênero Fantástico: visão geral

Desde as primeiras reflexões empreendidas por Platão e Aristóteles sobre a arte em geral e a literatura em particular, tem-se discutido a capacidade de o texto literário apreender ou não o real. Nesse sentido, podemos, de maneira didática, reduzir a discussão a duas grandes correntes da literatura: a idealista e a realista. Há momentos em que a primeira predomina, e outros em que a segunda é recorrente, especialmente a partir da segunda metade do século XIX, na França e em outros países.

De modo particular, o realismo pressupõe que o autor de um dado texto literário busque apreender o real ainda que ficcionalmente, isto é, não cabe a um escritor de obras literárias a

apreensão da realidade segundo as regras do discurso da História, mas quando se propõe a escrever um texto que toma por princípio o que pode ser verificado na realidade, ele deve contextualizar o enredo, criar personagens compatíveis com o mundo real. Em outros termos, deve, mesmo criando locais e personagens, obedecer ao que se verifica no mundo real.

Para o ponto que nos interessa, a reflexão sobre a literatura fantástica, isso significa que o gênero ora foi explorado pelo que tem de sobrenatural, ora como fenômenos explicáveis pela ciência ou pela lógica, quando explorado de modo mais realista. Nesse sentido, desenvolveu-se uma literatura chamada de gótica, tipicamente romântica e que deu origem a obras como alguns contos de Edgar Allan Poe (*Histórias extraordinárias*) ou os de Álvares de Azevedo (*Noites na taverna* ou a peça *Macário*), ou romances como *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brönte. Importante dizer que não se verifica no período Romântico apenas textos literários de exclusiva exploração do sobrenatural no gênero fantástico, e sim que, pelo senso de mistério que se desenvolveu no período, alguns textos exploraram o inexplicável em um primeiro momento e que, depois, ao final da narrativa poderiam apresentar explicações racionais para o fenômeno.

É o caso dos contos de Edgar Allan Poe (2014), como *A Queda da Casa de Usher*, em que se cria todo um clima de mistério e de algo ilógico, mas, depois, os acontecimentos encontram uma explicação lógica. Não é o objetivo do presente trabalho tratar desse conto, mas apenas utilizá-lo como referência à análise. Tal conto em particular, seja no título, seja no cenário, explora o senso do mistério, do fantástico, do sobrenatural. O narrado direciona o leitor a acreditar em acontecimentos fora do normal, fora do que se vê no cotidiano, incluindo a que da casa onde morava Roderick Usher. Depois, isso se explica de modo objetivo, pelo local onde estava a casa, uma área pantanosa.

Outras narrativas, porém, ficam apenas no fantástico, como *A luneta mágica*, de Joaquim Manuel de Macedo (2014). O autor de *A Moreninha* explora nesse romance as ambiguidades entre o bem e o mal, e uma narrativa que se resvala pelo maniqueísmo até atingir o modo de percepção mais amplo, dialético, por assim dizer. Embora haja explicação para o poder que adquire o personagem Simplício ao usar óculos que lhe permitem ver além da aparência, a causa mantém-se no plano do fantástico ou ao menos do maravilhoso, no sentido de que a explicação entra na esfera da magia.

O fantástico teve suas origens em romances que exploravam o medo. O primeiro romance a explorar essa temática foi *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*, de Mary Shelley, e que foi publicado em 1818. Interessante que o tema é o mesmo presente nos contos objetos da análise do presente trabalho, no caso a criação de seres autômatos. Para além do fantástico, *Frankenstein*

tornou-se um *clássico* do gênero terror, sobretudo pelas diversas adaptações realizadas pelo cinema.

Ao longo dos séculos XIX e XX, o gênero fantástico foi se transformando em direção a uma narrativa mais sutil, sem tanto o componente aterrorizante. Volobuef (2000), por exemplo, afirma que tal gênero abandonou a sucessão de acontecimentos surpreendentes, assustadores e emocionantes para adentrar esferas temáticas mais complexas. Devido a isso, a narrativa fantástica passou a tratar de assuntos inquietantes para o homem atual: os avanços tecnológicos, as angústias existenciais, a opressão, a burocracia, a desigualdade social. Assim, o gênero fantástico deixou de ser uma narrativa de entretenimento ou meramente fantasiosa, isso porque, ainda segundo Volobuef (2000, p.110), “não cria mundos fabulosos, distintos do nosso, e povoados por criaturas imaginárias, mas revela e problematiza a vida e o ambiente que conhecemos do dia-a-dia”.

Todorov, autor de importante livro sobre o tema, *Introdução à literatura fantástica*, afirma o seguinte:

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 explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, a hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem [...]. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética” (TODOROV, 2004, p. 39).

Em rigor, por seu caráter ficcional, todo texto literário apresenta algo de *fantástico*, no sentido de que não se refere à realidade factual, e sim à ficcional, ao que é criado pela imaginação de um autor. Claro, porém, que, como já referido, a ficção pode se prender mais ao real ou se distanciar dele conforme o que é narrado. A afirmação de Todorov trata sobre isso. Cabe ao leitor e mesmo ao personagem de uma dada ficção olhar para os acontecimentos tratados pela narrativa e considerá-los condizentes ao que poderia acontecer na realidade ou vê-los como fenômenos estranhos ao que é considerado natural ou normal. Esse seria o primeiro passo para classificar um dado texto como fantástico, cuja causalidade ultrapassa as explicações objetivas ou racionais.

Volobuef (2000) chamou a atenção para as mudanças que o gênero fantástico sofreu. Com efeito, no século XIX, o narrador, participante ou não da narrativa, tenta encontrar explicações para o que narra; na literatura do século XX, graças às conquistas modernistas, não se tem uma preocupação em explicar o narrado, narra-se e é tudo. Cabe ao leitor aceitar ou não os acontecimentos, dentro de uma lógica proposta pelo próprio enredo, para além da relação com

o mundo real. Nesse sentido, Selma Rodrigues (1988) afirma: “É preciso lembrar que desde as vanguardas do começo do nosso século [XX] (anos 10, 20 e 30) a literatura e a arte, de modo geral, se haviam libertado definitivamente das regras clássicas, especialmente da noção de verossimilhança”. (RODRIGUES, 1988, p. 13)

Em resumo, se a literatura fantástica do século XIX procurava explorar o medo, o terror, o susto, a surpresa, como meio de se diferenciar do real, a literatura do século XX passou a buscar o fantástico por ele próprio, busca estabelecer uma nova convenção literária para além do verossímil.

Durante o Romantismo, o artista já havia tido a experiência da liberdade de explorar sua individualidade criativa sem estar sujeito a regras e a convenções consoante ao modelo clássico. Porém, devia respeitar a lógica da própria narrativa como meio de, mesmo abordando uma visão ideal ou fantástica da realidade, manter a chamada ilusão da verdade, ao menos da verdade narrativa. Nesse sentido, o real pode ser determinado pela própria narrativa.

Pode-se dizer que todo o enredo do conto “O capitão Mendonça” se desconstrói pela revelação de que Amaral, o narrador do conto, apenas sonhara com toda uma situação fantástica. Assim, a realidade do conto se explica pelo sonho ou pesadelo que teve o personagem principal. Já o conto “O homem de areia”, de Hoffmann, opera um jogo entre o que é a pura imaginação, trauma de infância, o que se supõe ser a verdade e o que de fato ocorre na narrativa. Adiante, vamos explorar melhor essas afirmações.

Retomando Todorov (2004), o fantástico se caracteriza pela hesitação que provoca no leitor, que fica entre a certeza do absurdo e a credibilidade do narrado. Ora, se o narrador afirma que determinados acontecimentos se passaram como ele conta (para tanto usa de diversos expedientes como a referência a datas, à estranheza de sua própria percepção, a elementos verificáveis no mundo real etc.), o leitor tende a acompanhar igualmente com estranheza no início, mas, depois, procura aceitar, esperando uma explicação para o que foi expresso. Segundo Rodrigues (1988, p. 32), “a ficção usa da inverossimilhança (identificada no sobrenatural), mas se refere à verossimilhança na sua indagação constante do artifício usado pela narrativa, artifício esse inquietante”.

O caminho mais comum para trabalhar o que pode ser visto como inverossímil em uma narrativa fantástica é pelo sonho, pois, nesse espaço, tudo pode acontecer e tudo se explica pelo universo fantasioso que caracteriza qualquer sonho. Outro caminho é o da loucura. O indivíduo assim classificado está livre para agir de acordo com o que lhe convém, uma vez que também os acontecimentos se explicam por essa característica. Tanto o sonho como a loucura instituem a ambiguidade na narrativa. O leitor fica em dúvida se o que está expresso é a verdade narrativa ou

apenas alegações, suposições. Desse modo, tem-se o estabelecimento do jogo discursivo que irá permear todo o texto fantástico e levar o leitor a duvidar do que lê.

Todorov (2004) afirma haver três características essenciais para a definição do que seria o fantástico em literatura. Para o crítico, a verossimilhança do que se afirma está, em geral, relacionado ao discurso do narrador. Por isso mesmo, a narração é feita quase sempre em primeira pessoa, se não pelo próprio protagonista da história, por alguém que tenha fontes confiáveis:

[...] o narrador representado convém ao fantástico pois facilita a necessária identificação do leitor com as personagens. O discurso deste narrador possui um estatuto ambíguo e os autores o têm explorado diferentemente enfatizando um ou outro de seus aspectos: quando concerne ao narrador, o discurso se acha aquém da prova de verdade; quando à personagem deve se submeter à prova. (TODOROV, 2004, p. 94)

Outro ponto para o qual chama a atenção Todorov, em seu intento de caracterizar o fantástico na literatura, é a presença da linguagem figurada que, no caso, deve ser tomada como linguagem referencial ao menos no contexto da própria narrativa. Assim, se o narrador destaca uma personagem que cospe fogo, tal fato deve ser visto em sentido literal e não em sentido figurado. Ou seja, tal personagem cuspiria fogo de fato e não seria uma frase meramente retórica.

Nesse caso, entramos mais uma vez na esfera do verossímil. Alguém é, de fato, capaz de cuspir fogo? Certamente não, mas no universo fantástico de um conto pode ocorrer exatamente como descrito. Isto é, a narrativa estabelece e determina o que é verossímil ou não em seu próprio contexto. Embora se possa entrar para a esfera do maravilhoso, com a presença de seres fantasiosos ou mágicos, o que se quer afirmar é que a verossimilhança depende dos componentes internos:

As diferentes relações observadas entre fantástico e discurso figurado se esclarecem mutuamente. Se o fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, é porque encontrou sua origem. O sobrenatural nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua consequência e prova. [...] [O sobrenatural] torna-se então um símbolo da linguagem, tal como as figuras de retórica, e a figura é, como vimos, a forma mais pura de literalidade. (TODOROV, 2004, p. 90)

A terceira e última característica de um texto fantástico, segundo Todorov (2004), é a gradação narrativa ou sintática. Isto é, o leitor é introduzido aos poucos no universo narrativo, uma vez que saber de tudo no início pode causar certa confusão, especialmente se considerarmos o conto fantástico tradicional, desenvolvido no século XIX. Trata-se de um mecanismo da racionalidade do narrador, que procura explicar em detalhes algo que ele sabe de antemão que

causará impacto no leitor. A título de exemplo, destaquemos dois trechos dos contos que analisaremos a seguir:

Estremeci ao ouvir estas últimas palavras; todo o meu sangue precipitou-se para o coração, que começou a bater apressado. A singularidade da figura do capitão, a singularidade da casa, tudo se acumulava para encher-me de terror. Felizmente chegamos acima e entramos para uma sala iluminada a gás, e mobiliada como todas as casas deste mundo. (ASSIS, 2013, p. 2)

Devo confessar, caro leitor, que ninguém me pediu que contasse a história do jovem Natanael; mas você bem sabe que pertencço à particular espécie de autores que, carregando consigo algo como o que acabei de descrever, tem sensação de que todos que se aproximam, e ainda o mundo inteiro, perguntam: "O que aconteceu? Conte, meu caro!" Foi essa força que me arrastou a contar o fatal destino que assaltou a vida de Natanael. O maravilhoso e estranho dessa aventura arrebatou minh'alma, e eis por que, caro leitor, eu precisava despertar em você a inclinação para o fantástico, o que não é nada fácil, e me esforçar para começar a história de Natanael de forma significativa, original, surpreendente: (HOFFMANN In COSTA, 2006, p. 88)

Aquilo que parece insólito em um primeiro momento pode ser aceito pelo leitor como expressão da realidade, ao menos da realidade narrativa. Ninguém lê histórias de fadas, duendes, monstros e equivalentes para efetivamente acreditar que vemos tais seres no mundo real. Lê-se como meio de apreender o universo maravilhoso que a narrativa propõe. Lê-se para participar desse mundo ao menos por um período e assim cumprir com uma das funções da literatura que é a da fruição estética, conforme conhecido estudo de Antônio Candido (1972) sobre as funções da literatura.

Todorov desenvolve também uma análise de ordem psicanalítica para o gênero. Para o teórico, há três patologias recorrentes ao discurso do gênero: a catatonia, a paranoia e a esquizofrenia. A primeira é a ausência do discurso, isto é, a recusa que um indivíduo pode manifestar em querer se comunicar; nos outros dois, tem-se a construção de novos mundos, paralelos ao mundo real. Exatamente esse aspecto é que individualiza o gênero, afinal, literatura sugere a criação de novos mundos. No caso do gênero fantástico, o objetivo tende a ser o de revelar um mundo para além do criado pelo discurso literário. Isto é, há a realidade, a realidade narrativa, e a realidade criada por um ou mais personagens, responsáveis pelo fantástico.

Trata-se, pois, do *estranho*, cuja base se encontra em Freud (2006), para quem o estranho seria oriundo daquilo que é conhecido, mas pela repressão ocasionada por um trauma qualquer acaba por gerar angústia, espanto. Ora, tornar o estranho algo recorrente tende a produzir, em literatura, o gênero fantástico, seja pelo discurso onírico, seja por um discurso paranoico-esquizofrênico.

Nos dois contos que iremos analisar, verificamos a presença exatamente desses dois discursos. Em “O homem de areia”, há uma mescla entre paranoia e sonho, que se manifestam em momentos diferentes, mas também em um mesmo episódio, conforme será explicado. Em “O capitão Mendonça”, claramente, tem-se a manifestação do sonho, muito mais que a paranoia.

De qualquer modo, a estranheza é manifestada ou pelo narrador ou pelo personagem principal, sobre o qual se narram os acontecimentos inquietantes.

O ponto é que o estranho se define em relação ao que considerado normal. Assim, estranho é Natanael, que vive um mundo à parte e, por isso, tem de morrer, tem de deixar o mundo *real*, o mundo *natural*, próprio de pessoas como Clara, que procuram pensar mais racionalmente a realidade e não tanto se deixam levar pelo sonho, pela arte.

Expliquemos melhor a categoria de estranho, conforme a teoria de Sigmund Freud (2006). O psicanalista primeiro procura determinar o sentido da palavra *heimlich* e *unheimlich*. A primeira diz respeito ao não estranho, ao que é conhecido ou familiar, e isso sugere algo agradável e seguro. *Heimlich*, porém, possui outro significado, oposto ao primeiro. Refere-se ao que está escondido, secreto, suspeito, ou ainda obscuro. *Unheimlich*, por sua vez, é o misterioso, o sobrenatural. Citando Schelling, Freud (2006) diz: “*Unheimlich* é o nome de tudo que deveria ter permanecido... secreto e oculto, mas veio à luz”.

Entre os seus diferentes matizes de significado a palavra *heimlich* exibe um que é idêntico ao seu oposto, *unheimlich*. Assim, o que é *heimlich* vem a ser *unheimlich* [...] a palavra *heimlich* não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de ideias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. *Unheimlich* é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de *heimlich*, e não do segundo. (FREUD, 2006, p. 240, grifos do autor)

Conforme veremos, Natanael, no conto “O homem de areia” sabe a origem dos acontecimentos, vê o que de fato se passa, Isto é, o que irá viver lhe é familiar, conhecido; porém, sua imaginação, sua incapacidade para perceber a realidade o leva a experimentar o desconhecido, o obscuro e a tomar como realidade o que apenas imaginação.

Para Freud, aquilo que é reprimido, aquilo que já foi experimentado, mas por alguma razão, o indivíduo procurou esconder, torná-lo obscuro, transformando-o, pois, naquilo que é *estranho*. Ou seja, o estranho não seria algo desconhecido, e sim algo escondido, reprimido. E é esse jogo entre o estranho e o conhecido que dará base à narrativa de “O homem de areia”. No caso de “O capitão Mendonça”, tal estranheza também advém de certa repressão nos sentimentos do narrador, Amaral. A origem, porém, de tal autorrepressão é mais próxima do momento em

que os acontecimentos são narrados. Ou seja, a *realidade* que Natanael quer esquecer se deu durante sua infância e adolescência; a de Amaral foi apenas uma briga que teria tido com sua namorada, horas antes. De qualquer modo, nos dois casos, cria-se outra realidade, diferente daquilo que é familiar, conhecido, um pela paranoia, caso de Natanael; outro por um movimento onírico, caso de Amaral.

O Homem da Areia: o fantástico e a paranoia

Se *Frankenstein* (1818) pode ser considerado o primeiro romance de terror, e que se insere igualmente no gênero fantástico, Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822) é um dos pioneiros na construção de contos fantásticos em sentido estrito, isto é, que segue os preceitos estudados e destacados por críticos em geral, especialmente Todorov, cuja teoria estamos utilizando aqui. No caso, destaque para *O elixir do diabo* (*Elixieren des Teufels*, 1816) e *Cenas Noturnas* (*Nachtstücke*, 1817), onde foi publicado o conto “O homem de areia”, entre outros.

O conto “O Homem da Areia” situa-se entre o gênero lenda, a de que um homem viria à noite jogar areia nos olhos das crianças que não queriam dormir, por alusão ao fato de usarmos, normalmente, a expressão de que parece estarmos com areia nos olhos quando estamos com sono, e traumas vivenciados pelo menino e adulto Natanael. Quando criança, ele e seus irmãos ouviam a história do homem de areia e corriam dormir antes de serem pegos pelo *monstro*:

Eu já estava crescendo o suficiente para compreender que aquela história contada pela ama-seca sobre o Homem da Areia e o seu ninho com crianças na Lua realmente não podia estar lá muito correta; todavia, o Homem da Areia continuava sendo para mim um terrível fantasma, e o terror me arrebatava quando o ouvia não apenas subir as escadas, como também abrir e entrar violentamente no gabinete de meu pai. (HOFFMANN In COSTA, 2006, p. 77)

No entanto, o pai dos meninos costumava receber, à noite, um advogado chamado Coppola, com quem praticava alquimia. Coppellius não era propriamente uma pessoa simpática e a figura um tanto deformada do advogado contribuiu para que o menino Natanael, em sua imaginação, estabelecesse uma relação entre o advogado e o homem de areia.

O caso já seria suficiente para criar na mente impressionável de Natanael uma visão negativa e também a associação estabelecida. Porém, o trauma se intensifica quando, em uma explosão ocorrida por um erro durante uma sessão de alquimia, o pai de Natanael acaba falecendo. O menino, então, vê como único culpado Coppellius/Homem da Areia, não mais dissociando um do outro.

Como agravante, já estudante universitário em outra cidade, reconhece em um vendedor de barômetros e óculos, chamado Coppola, a mesma figura de Coppelius. Claro, são duas pessoas diferentes, mas, na mente doente do estudante, um seria a encarnação do outro; não por acaso, os nomes apresentam certa semelhança.

Toda essa história sabemos pelo discurso do próprio Natanael, que, já adulto, escreve uma carta para Lotar, irmão de sua noiva, Clara. A moça, que acaba recebendo essa carta por engano, mais consciente do que se passara, isto é, sem o trauma que impedia o rapaz de ver com clareza, representa a voz da razão, o discurso racional que poderia desconstruir todo o discurso fantástico do conto. Ela é o “leitor”, por assim dizer, que tenta dar explicações racionais para eventos estranhos:

Com toda a franqueza, quero confessar-lhe que, a meu ver, tudo de terrível e assustador de que você fala aconteceu apenas na sua imaginação e que o mundo exterior, real, teve pouca participação nisso tudo. O velho Coppelius era sem dúvida pouco atraente, mas o fato de odiar crianças é que despertou em vocês essa profunda aversão por sua pessoa. Naturalmente, em sua alma infantil, o terrível Homem da Areia dos contos da carochinha associou-se ao velho Coppelius, que permaneceu para você, acredite ou não no Homem da Areia, um monstro fantasmagórico, perigoso principalmente para crianças. As práticas sinistras com o seu pai, à noite, não eram nada senão experiências alquímicas secretas, com as quais sua mãe se afligia, já que certamente muito dinheiro era desperdiçado. (HOFFMANN In COSTA, 2006, p. 84)

O caso poderia se encerrar aí, porém a mente doente de Natanael e a própria construção discursiva sugerem que o quadro irá se agravar. Até porque, em outra carta, Natanael conta a Clara que há um professor de física, chamado *Spalanzani*, que teria uma filha, Olímpia. O caso chama a atenção de Natanael, pelos hábitos um tanto reclusos de ambos. Não dá maiores detalhes, mas os dois personagens terão papel decisivo para o destino de Natanael.

A verdade é que o leitor fica entre o discurso de Clara e o de um narrador onisciente, que se apresenta como conhecedor dos acontecimentos relatados nas cartas e anunciador de outros tantos acontecimentos um tanto mais estranhos que ocorrerão na vida de Natanael na sequência.

Criado o clima para tanto, e sem maior transição, o narrador se põe a narrar o acontecimento mais significativo do conto como se fosse tudo verdade. Desse modo, o leitor é levado a colocar em dúvida a própria crença, bem como é levado a acreditar no discurso de Natanael, que passa a ver três seres como se fossem um só: Homem da Areia/Coppelius/Coppola; e a relação entre outros dois: seu pai/Spalanzani. Olímpia, por sua vez, seria a representação daquilo a que Natanael de fato aspirava para si mesmo. Seria a outra que o completa, e não propriamente Clara, muito racional para seu espírito livre e doente:

De fato, era assim. Clara tinha a vigorosa fantasia de uma criança alegre e despreocupada, um coração profundamente feminino e doce, uma inteligência penetrante e lúcida. Os espíritos levianos e presunçosos tinham nela uma difícil adversária; pois sem falar muito, o que aliás condizia com sua natureza silenciosa, aquele olhar nítido, aquele sorriso refinado e irônico diziam-lhes: "Queridos amigos! Como podem imaginar que eu considere essas sombras difusas como figuras reais, com vida e calor?" Por esse motivo. Clara era vista por muitos como fria, insensível e prosaica. (HOFFMANN In COSTA, 2006, p. 90)

Natanael, ao contrário, não conseguia desprender-se do mundo criado por ele. O que importa é antes o mundo imaginado que o mundo real, por assim dizer. Apesar de Clara chamar sua atenção para o que deve ter se passado.

O autor lança algumas frases aqui e ali que servem para compor o personagem, mas também para indicar uma chave de leitura ao texto: "Mergulhou em divagações sombrias e logo começou a agir de modo estranho, como ninguém vira antes. Tudo, toda a vida era para ele sonho e pressentimento". (HOFFMANN In COSTA, 2006, p. 90)

O ponto é que Natanael é um personagem bastante rico tanto do ponto de vista psicanalítico (não por causa Sigmund Freud fez uma análise do personagem em artigo publicado em 1919, com o título *Das Unheimliche* – "O estranho"), quanto literário, no que diz respeito ao ato criador da literatura. Ora, a literatura é, antes de tudo, "sonho", invenção, criação. O universo literário só existe pela vontade de um criador, de um escritor, que estabelece relações entre seres, acontecimentos e dá uma unidade a eles. É o que faz Natanael, que cria liames entre seres díspares, mas que, em sua mente, têm uma relação direta. Desse modo, em seu sonho ou devaneio, forma-se uma unidade narrativa, traduzida, por assim dizer, e organizada por um autor ou narrador, que acaba por conferir sentido àquilo que aparentemente não tem sentido algum:

Devo confessar, caro leitor, que ninguém me pediu que contasse a história do jovem Natanael; mas você bem sabe que pertencço à particular espécie de autores que, carregando consigo algo como o que acabei de descrever, tem a sensação de que todos que se aproximam, e ainda o mundo inteiro, perguntam: "O que aconteceu? Conte, meu caro!" (HOFFMANN In COSTA, 2006, p. 88)

Trata-se de uma técnica muito recorrente no Romantismo. Era comum um escritor, com o objetivo de conferir verossimilhança a seu texto, dizer que sua história não se constitui em ato criador, quando muito em ato de organização para dar unidade à história. Como ocorre no prefácio de *Senhora*, romance de José de Alencar. A criação em literatura seria algo discutível, conforme a concepção romântica. Evidente que se trata antes de um jogo discursivo que propriamente uma confirmação científica do ato criador.

O episódio também se presta para contrapor os dois personagens e revelar o jogo dual em que se assenta uma narrativa fantástica, pelo que apresenta de ambígua. Clara simboliza o discurso racional, objetivo, prosaico (“Clara era vista por muitos como fria, insensível e prosaica”), ao passo que Natanael é o sonho, a loucura, a fantasia, mas também o sublime, no sentido de se buscar a perfeição. Evidente que se tomarmos Clara como referência a narrativa toda se desconstrói. Há que se tomar de empréstimo o discurso de Natanael para se apreender o movimento narrativo. Ora, o conceito subjacente ao conto, a presença de uma entidade mágica, um homem de areia, só faz sentido na lógica da fantasia, bem como a figura fantasmagórica de um Coppélius ou de um Coppola, cuja descrição passa necessariamente pelo olhar nada objetivo de Natanael. Além disso, o ponto alto do conto, a possível figura de um autômato se presta a dois aspectos: o processo criativo em busca da perfeição e a realização plena da fantasia de Natanael.

Parece-nos sempre essencial enfatizar que os contos de Hoffmann têm consciência da ligação com o real, sendo sua ironia e peculiaridades estilísticas que fazem interpenetrar-se real e irreal. [...] Em Hoffmann vemos formas de grotesco dos séculos anteriores, desde o inferno e seus habitantes até todo tipo de figuras sinistras. No grotesco revelam-se subitamente como estranhas e sinistras coisas que nos eram conhecidas e familiares. Hoffmann não apenas introduz elementos imaginários, mas converte os objetos e acontecimentos de aparência objetiva da vida cotidiana, em objeto de outra ordem e o faz pela ambiguidade. O sobrenatural e seus contos são fundamentais nos estudos de Todorov sobre o tema. (HUBER, 2017, p.1)

Sem maiores transições ou explicações do narrador, Natanael retorna à cidade onde faz faculdade e encontra seu quarto todo queimado em um acidente. Seus colegas conseguem, porém, salvar livros e outros pertences. Em seu novo quarto, consegue ver melhor o quarto de Spalanzani e de sua filha, Olímpia. Nesse momento, tem-se o ápice da narrativa. Até então, o leitor tinha a certeza de que o narrado servia para exemplificar que Natanael era um tanto paranoico, não conseguia separar a realidade da fantasia, situação vislumbrada pela noiva e, de certa forma, pelo próprio estudante. A partir, porém, do contato que estabelece com Spalanzani e sua filha, o leitor é levado a experimentar a manifestação do fantástico. Interessante que esse contato é, de certo modo, intermediado por Coppola. Em sua paranoia, Natanael vê Coppola como Coppélius. O vendedor de barômetros aparece uma segunda vez ao estudante, agora para vender-lhe óculos e instrumentos semelhantes. Apesar da repugnância que o vendedor lhe causa, Natanael resolve adquirir um delicado binóculo:

Natanael decidiu, finalmente, comprar alguma coisa de Coppola. Pegou um pequeno binóculo de bolso delicadamente trabalhado e, para experimentá-lo, olhou pela janela. Nunca em sua vida vira uma lente que trouxesse aos olhos os

objetos de forma tão pura, límpida e nítida. Sem querer, olhou para o quarto de Spalanzani. (HOFFMANN in COSTA, 2006, p. 95)

O ato de olhar para o quarto de Spalanzani o coloca no universo do fantástico e também o leitor. É que, ao experimentar o binóculo e direcioná-lo para o quarto em frente, viu Olímpia e passou a admirar, em mais detalhes, sua beleza. E todos os dias, desde então, ficava a contemplá-la, a olhar cada detalhe de seu rosto, de seu delicado corpo. Um ponto importante precisa ser destacado, o de que raramente Olímpia era vista nas ruas ou em espaços públicos. Por isso, causou certo alvoroço a notícia de que o pai daria uma festa e permitiria que a filha fosse vista. Natanael a vê em toda sua perfeição, os demais acham Olímpia bastante estranha, diferente.

Desse dia em diante, começou a frequentar a casa do professor, que logo percebeu o interesse dele pela filha. Ao contrário do que se poderia supor, Spalanzani estimulava Natanael a se aproximar da filha, parecia mesmo querer que se apaixonassem e viessem a se casar. Olímpia era tudo o que sempre desejara que Clara fosse, uma mulher apaixonada, sonhadora, cativante, nada racional.

Certa noite, porém, ouviu uma discussão entre Spalanzani e Coppola, que era chamado pelo professor como Coppelius. Discutiam sobre Olímpia. Coppola parecia querer levar embora os olhos da moça, que dizia ser sua criação, ao passo que o professor afirmava ser um absurdo, pois ela toda fora objeto de anos de estudo e era a realização mais perfeita que tivera.

Natanael, de sua parte, vendo tudo aquilo, como fora enganado, que Olímpia era um autômato, uma criação doentia, atirou-se ao professor e tentou matá-lo. Toda a algazarra foi ouvida por outros estudantes, que correram acudir ao professor. Natanael foi preso e levado a um manicômio. Eis o ponto fantástico do livro. A ideia de que seria possível criar um ser perfeito, um ser muito próximo do ser humano. Trata-se do mesmo princípio de Frankenstein, embora este contenha o componente do horror. Olímpia, por sua vez, expressava mais a antipatia porque ela própria era fria, tímida, distante, mas não despertava o horror nas pessoas.

Sem maiores transições, o que impede o leitor de ter uma certeza mais absoluta do que se passara, se aquilo tudo era real, ou apenas fruto da imaginação doentia de Natanael, o fato é que, dias depois, Natanael desperta, não no manicômio, mas sim na casa dos pais, e tem ao seu lado a noiva, Clara.

A pergunta que se faz o leitor é se os acontecimentos envolvendo Spalanzani, Coppola e Olímpia foram reais ou apenas uma alucinação de Natanael. O narrador conduz o leitor para que acredite no que foi expresso, ao mesmo tempo em que não dá certeza de nada, não deixa explícito. Ficamos, assim, entre a loucura de Natanael e a objetividade de Clara:

O texto “obriga o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma sobrenatural dos acontecimentos evocados” é atingida, como já se falou anteriormente, pela interrupção do narrador garantindo realidade às cartas, pela gradação, pela ambiguidade mantida pela perturbada narrativa de Natanael, pela frieza e racionalismo de Clara servindo de contraponto às sensações e intuições de Natanael. (GHILARDI, 2017)

O fato é que o texto se constrói sob a ambiguidade, sob a hesitação, sob o olhar fantasioso de Natanael e o discurso claro e objetivo do narrador e também de Clara, seja na carta que escreveu, seja nos diálogos que travou com o noivo. O jogo se faz pelas lembranças da morte trágica do pai, as impressões negativas que teve de Coppelius e pelo modo de olhar para a realidade. Essa mistura é a responsável pela confusão mental da Natanael e pela ambiguidade da própria narrativa:

A gradativa intensificação da loucura de Natanael garante a ambiguidade da interpretação de seus pensamentos, fazendo com que a própria situação limite entre o real/imaginário, loucura/sanidade torne-se o tema do texto, assegurando-se dessa forma a terceira premissa de Todorov. (GHILARDI, 2017)

A ambiguidade da narrativa é reforçada pelo fato de o narrador referir-se ao destino de Spalanzani e de Coppola, que tiveram de deixar a cidade, e também por narrar que as pessoas ficaram receosas umas com as outras, sobretudo com as moças, por julgarem haver outros autômatos além de Olímpia. Confusão mental de Natanael ou também do narrador?

Estar em companhia de seus amigos e familiares, estar aparentemente curado, enfim aquilo que parece ser a pacificação da narrativa e do próprio Natanael, ganha um novo componente ao final do texto. Recuperado em princípio, o estudante passeia com a noiva por um morro próximo da cidade, quando tem nova alucinação. Tinha o binóculo que comprara de Coppola. Ter ou não o binóculo pode significar duas coisas, que de fato comprou o instrumento e que nem tinha tal instrumento, era antes fruto de sua alucinação. O fato é que usa o binóculo para olhar Clara e tem a mesma visão que tivera ao ver Olímpia sem os olhos, uma labareda de fogo que vertia do ponto onde deveriam estar os olhos. E repete os mesmos versos que dissera durante a possível briga com Spalanzani:

Alucinado, quis se livrar da tal *bonequinha* e avançou sobre Clara, que não morreu, graças à intervenção de Lotar. Toda essa confusão atraiu muita gente, incluindo uma *persona non grata* para Natanael, Coppelius. Ao vê-lo, lembrou-se de uma frase dita por Coppola quando lhe teria vendido o binóculo, e tudo misturou-se em sua mente, fundiram-se os personagens, os discursos, a realidade e a fantasia, a memória e a percepção da realidade e atirou-se sobre o advogado. Como estava em uma posição mais alta acaba por errar o alvo e morre com a queda.

Ao final da narrativa, o narrador procura tranquilizar o leitor, por assim dizer. Ao relatar os últimos acontecimentos, chama Natanael de “louco furioso”. Também ao dizer qual o destino de Clara, igualmente reforça que o estudante seria pouco adequado ao convívio social e a um casamento feliz, por seu estado mental.

Todo o conto é desenvolvido com base na percepção, no modo de olhar. Isto porque o olhar é um dos modos de apreender a realidade. No conto, é também meio de subverter essa mesma realidade, posto que pode levar a uma percepção errônea do que vê ou do que se julga ver.

Enumeremos os principais momentos em que o olhar é importante. Para facilitar, apenas destacamos o número da página de onde foi retirado o trecho. Mas, todos pertencem ao conto “O Homem da Areia”, já referenciado. Primeiro, sobre Clara, tanto pelo olhar de Natanael, quanto pelo olhar do narrador, amparado numa percepção comum:

Clarinha sorrindo-me com seus olhos tão graciosos. (HOFFMANN In COSTA, 2006, p. 75)

Será que podemos olhar para a moça sem que seus olhos irradiem maravilhosos e divinos cantos e sons que penetram em nossa alma, de forma que tudo se torna vivo e animado? (HOFFMANN In COSTA, 2006, p. 89)

O olhar de Clara vai de algo singelo e doce, tipicamente romântico, ao horror que causa em Natanael pelo que julga ver nela. Na sequência, Natanael dirige-se a Lotar. Observe-se como ele percebe a importância do ver para crer. No entanto, há modos diferentes de olhar para uma mesma realidade, que varia conforme os interesses e a própria formação. No caso, Natanael estava já, de antemão, predisposto a acreditar no sobrenatural: “Se ao menos você estivesse aqui, poderia ver com seus próprios olhos; mas, tenho certeza, certamente vai me considerar um supersticioso”. (HOFFMANN In COSTA, 2006, p. 75)

Essa questão do olhar passa necessariamente pela lenda do chamado O Homem da Areia, que jogaria areia nos olhos de crianças que não querem dormir. A analogia é óbvia posto que temos a sensação de estarmos com areia nos olhos quando estamos com sono. No caso do conto, isso influencia sobremaneira Natanael, que associa o perigoso homem dos contos de fada ao homem real, Coppelius, estabelecendo uma livre associação entre um e outro.

Por fim, há os olhos de Olímpia, ou a falta deles. Há um clichê que os olhos seriam o espelho da alma, como Olímpia não tem vida real, nem teria alma obviamente, também não tem olhos, mas apenas cavidades onde se encaixariam o que seriam os olhos dela. Nesse contexto, a frase de Coppola ganha um sentido literal, especialmente para Natanael: “Tive a sensação de que

rostos humanos tornaram-se visíveis a sua volta, mas não tinham olhos — ao invés deles, profundas e horrendas cavidades negras”. (HOFFMANN In COSTA, 2006, p. 80)

O conto acaba, pois, abordando o jogo entre o que poderia ser a realidade e aquilo que imaginamos ser a realidade em si. Isto é, se algo ocorre independente da nossa vontade ou se tudo depende da percepção que temos daquilo que vemos, daquilo que sentimos. Em consonância com essas afirmações, citemos Huber (2017), para quem:

A relação de Natanael com o mundo se dá através do olhar e, no conto, de forma distorcida através de binóculo. Ironicamente, uma lente de aumento que deveria ajudá-lo a ver melhor o mundo, distorce este mundo e lhe dá conseqüentemente uma falsa imagem do mesmo. Com as lentes vê vida onde há fria mecânica (em Olímpia) e morte onde há vida (em Clara). Tomado por forças demoníacas, torna-se autômato, (como Olímpia) marionete de forças estanhas. A consciência dessa manipulação leva-o à loucura.

Em outros termos, é como se Hoffmann discutisse o modo de percepção do real, seja pela observação objetiva, como no caso de Clara, seja pelos sentidos, no caso de Natanael. A bem da verdade, Natanael não percebe ser Olímpia um autômato, pela aparente perfeição que ela expressa, mas vê Clara como um “autômato insensível”, por não acreditar no mundo que ele próprio criou.

O Capitão Mendonça: o fantástico e o onírico

O conto “O Capitão Mendonça” é de 1870 e foi publicado originalmente no *Jornal das famílias*. Em seguida, foi publicado em livro em coletâneas organizadas pelo crítico Raimundo Magalhães Jr., *Contos Recolhidos* (1956) e *Contos fantásticos de Machado de Assis* (1975). Segundo o crítico, “O Capitão Mendonça” “é uma história que poderia ter acontecido, mas não aconteceu. Pertence a um gênero quase macabro, a uma fórmula que Machado de Assis lançou mão em várias oportunidades” (MAGALHÃES JR, 1956, p. 13). E qual seria essa fórmula? Para Raimundo Magalhães é a seguinte: “uma realidade, que é prosaica, em contraste com o sonho, que é extraordinário, fantasmagórico, arrepiante, ou com simples narrativas de fundo macabro”. (MAGALHÃES JR., 1956, p. 13).

No caso específico desse conto, há exatamente duas histórias: a de base *real*, por assim dizer, em que Amaral vai ao teatro assistir a uma peça qualquer, como forma de se distrair por ter brigado com sua namorada, e a de base onírica, que se desenvolve quando Amaral, entediado com a peça dorme e tem um sonho completo, e, como tal, cria um mundo paralelo no qual surge um ser autômato, como no conto de Hoffmann. Com efeito, todo o conto de Machado tem como base o conto de Hoffmann, com a diferença de que, em “O Capitão Mendonça”, fica claro que o

personagem principal não é louco, paranoico, esquizofrênico. Apenas teve um sonho. De qualquer modo, Amaral, narrador e protagonista, em sonho, chega mesmo a fazer referência ao conto de Hoffmann:

Quem sabe se eu não podia conciliar tudo? Lembrei-me de todas as pretensões da química e da alquimia. Ocorreu-me um conto fantástico de Hoffmann em que um alquimista pretende ter alcançado o segredo de produzir criaturas humanas. A criação romântica de ontem não podia ser a realidade de hoje? E se o capitão tinha razão não era para mim grande glória denunciá-lo ao mundo? (ASSIS, 2017, p. 6)

Outros pontos de contato são: Amaral também tinha um relacionamento com uma mulher, com quem briga, e passa a se interessar por outra, mais perfeita, mais adequada a seus sonhos, desejos; também é levado pelo pai da moça a se relacionar com ela. Porém, ao contrário de Natanael, Amaral se deixa envolver pelo autômato, apesar dos riscos desse tipo de relacionamento, ou seja, o ser humano é constituído de emoções, de sentimentos, ao passo que um autômato tende a ser baseado na racionalidade, o que se sugere, pois, um confronto entre o sentimento e a racionalidade. Apesar de, ao final da narrativa, não restar dúvida de que se tratou de um sonho, ao longo do texto, o narrador procura fazer com que o leitor acredite no enunciado. Para tanto, cria um discurso que joga com o real e com o universo onírico. No caso, não há qualquer transição entre o momento que parece dormir no teatro e o momento em que fala com o capitão Mendonça:

Apenas caiu o pano houve a balbúrdia do costume; os espectadores marcavam as cadeiras e saíam para tomar ar. Eu, que felizmente estava em lugar onde não podia ser incomodado, estendi as pernas e entrei a olhar para o pano da boca, no qual, sem esforço da minha parte, apareceu a minha arrufada senhora com os punhos fechados e ameaçando-me com olhos furiosos.

— Que lhe parece a peça, sr. Amaral?

Voltei-me para o lado de onde ouvira proferir o meu nome. Estava à minha esquerda um sujeito, já velho, vestido com uma sobrecasaca militar, e sorrindo amavelmente para mim. (ASSIS, 2017, p. 1)

Em seguida, ficamos sabendo que o pai do narrador fora amigo do tal capitão quando serviram juntos ao exército. Mendonça convida Amaral para ir até sua casa. De início, Amaral aceita, depois fica receoso de que poderia sofrer algum tipo de atentado ou ser roubado. Não demora muito para perceber que não lhe aconteceria nada disso. De qualquer maneira, o modo de narrar colabora para a criação de certo senso de mistério, ao menos de estranhamento. O fato de contar sua própria história confere maior verossimilhança ao narrado. Mesmo porque tendemos a acreditar no discurso pessoal, sobretudo quando realizado de maneira coerente e lógica. Sua

narrativa é repleta de dúvidas expressas pelo próprio narrador, assim o leitor é levado a uma expectativa, que fica entre o normal e o estranho, entre o natural e o sobrenatural.

O leitor da época do Romantismo, acostumado a certo mistério e a narrativas amorosas, certamente também foi tranquilizado pela presença da moça. O que poderia indicar algo fantasmagórico nas atitudes do capitão e mesmo na casa acaba sendo desvanecido pela presença de Augusta: “Aquela moça era o único laço que havia entre mim e o mundo, porque tudo naquela casa me parecia realmente fantástico; e eu já não duvidava do caráter purgatorial que me fora indicado pelo capitão”. (ASSIS, 2017, p. 3)

Amaral, como Natanael, tinha um relacionamento sério com outra mulher. A desenvoltura de Augusta, porém, o fez se esquecer disso. E estar ao lado dela se torna algo recompensador para as atitudes um tanto estranhas de Mendonça. A liberalidade com que Augusta o trata é a manifestação desenfreada da libido, o que o induz a se deixar levar por qualquer pequeno perigo que possa correr. Esse misto entre perigo e atração sexual é típico das narrativas fantásticas, como no caso de *Drácula*, de Bram Stoker. Se, aqui, não há o vampirismo, não falta o desejo de criar vida e mantê-la por certo parasitismo.

Conforme indicamos, em “O Homem da Areia”, os olhos cumprem uma função importante na narrativa. Em Machado, não é diferente. Desde o momento em que Augusta aparece, há certa insistência nos belos olhos da moça. E o estranhamento de Amaral se completa exatamente quando Mendonça arranca os olhos dela para mostrar-lhe. Nesse momento, sem outra transição, toda a desconfiança de Amaral se realiza e ele percebe que está em local bastante singular:

Dizendo isto, levantou-se o capitão e aproximou-se de Augusta, que inclinou a cabeça sobre as mãos dele. O velho fez um pequeno movimento, a moça ergueu a cabeça, o velho apresentou-me nas mãos os dois belos olhos da moça. Olhei para Augusta. Era horrível. Tinha no lugar dos olhos dois grandes buracos como uma caveira. Desisto de descrever o que senti; não pude dar um grito; fiquei gelado. (ASSIS, 2017, p. 4)

Se, em “O Homem da Areia”, os olhos servem como meio de percepção do que seria a realidade, mas também de construção de uma possível realidade, o objetivo parece ser mais específico: os olhos como ato criador. Estamos diante de três processos criativos: o sonho, que é capaz de criar novos mundos e causar sensações reais; a arte, que é criadora também de realidades, ao menos no plano discursivo; e a ciência, cujo objetivo primeiro é explicar o mundo real, mas que, muitas vezes, é vista como criadora da vida:

É interessante notar que o narrador, além do discurso científico, utiliza o discurso religioso para tentar explicar a criação de Augusta. Não como origem divina, mas por ter sido criada por um homem, tal processo criativo é visto pelo prisma oposto, como criação diabólica. Como é comum nesse tipo de narrativa, há mesmo um jogo de poder, um jogo entre a criação divina e a criação humana: “O capitão dizia isto com um ar diabólico, e o olhar mais vago que nunca. Receei que realmente o meu capitão, apesar de sábio, tivesse um acesso de loucura”. (ASSIS, 2013, p. 11)

O objetivo de Machado de Assis não parece ser o de afirmar a primazia de um discurso sobre o outro. Antes, quer mostrar as diversas possibilidades com que o tema pode ser tratado, e também revelar a dúvida sobre o que vê e narra:

Quem era aquele homem e aquela menina? A menina era realmente um produto químico do velho? Ambos mo haviam afirmado, e até certo ponto tive a prova disso. Podia supô-los doidos, mas o episódio dos olhos desvanecia essa ideia. Estaria eu ainda no mundo dos vivos, ou começara já a entrar na região dos sonhos e do desconhecido? (ASSIS, 2017, p. 6)

Após tomar ciência de quem seria Augusta, seria compreensível que Amaral quisesse, a todo custo, afastar-se daquela casa, como de fato pensara em fazer. No entanto, ela o segurava, prendia sua atenção, seu desejo. Há uma submissão de Amaral, que se deixa levar por um impulso erótico. Por Augusta não ser humana, sujeita aos mesmos preceitos morais da sociedade, Amaral a vê de modo mais livre, sem castrações. Essa leitura é a que faz Todorov sobre o porquê de histórias fantásticas, isto é, qual um dos sentidos possíveis: “Mais do que simples pretexto, o fantástico é um meio de combate contra outra censura: os desmandos sexuais serão mais bem aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo”. (TODOROV, 2004, p. 167)

Amaral estaria, dessa maneira, perdoado, uma vez que a culpa não seria exatamente dele, mas da criatura do mal que o leva a pecar. Está, desse modo, em plena liberdade, posto que sai da esfera da normalidade, seja pelo sonho, seja pela relação com uma possível criatura diabólica. Ainda assim, faz considerações de ordem moral. O meio de resolver um pequeno conflito seria pelo casamento a despeito de ela não ser uma criatura cristã.

Eis um ponto essencial, presente também no conto de Hoffmann. A realidade pode ser percebida racionalmente, descrita por métodos científicos; a arte também, mas como meio de se atingir um ideal, de se atingir a perfeição. Desse modo, sabemos que o ser humano é falho por natureza, ou seja, é da realidade humana ser falho em vários aspectos; a criação de um ser perfeito é a busca de um ideal, é a realização de um ideal. Por isso, mais do que “pai”, o capitão

Mendonça seria o criador, o artista de Augusta. Não por acaso ela tem esse nome, cuja origem remete aos imperadores romanos, tidos como veneráveis, e representantes das divindades.

Porém, chegar à perfeição tem um preço, participar dela também. Como qualquer tentação, qualquer subversão do que se considera correto moralmente, há um preço a pagar. A sedução a que é submetido Amaral o leva a um momento que exige sua total transformação. No caso, visto por Mendonça como intelectualmente abaixo do que considerava ideal para entender todo o projeto, Amaral tem de se submeter a uma cirurgia, capaz de lhe proporcionar essa inteligência complementar:

— Depois de profundas e pacientes investigações, cheguei a descobrir que o talento é uma pequena quantidade de éter encerrado numa cavidade do cérebro; o gênio é o mesmo éter em porção centuplicada. Para dar gênio a um homem de talento basta inserir na referida cavidade do cérebro mais noventa e nove quantidades de éter puro. É justamente a operação que vamos fazer. (ASSIS, 2017, p. 12)

Apesar do espanto, Amaral tem de passar por essa prova para se casar com Augusta. Ou seja, tem de deixar de ser um humano comum e adquirir algumas características que possam fazê-lo ver aquela nova realidade de outro modo. E é exatamente quando está sendo operado, vivendo a agonia de ter injetado em seu cérebro uma grande quantidade de éter puro, que desperta de seu sono no teatro e percebe que tudo não passara exatamente de um terrível pesadelo. Apesar de o leitor, então, ser levado a perceber que tudo fora um sonho, o ponto que interessa é o estabelecimento da dúvida, da ambiguidade. Isso porque, em nenhum momento (exceto no final da narrativa), dava-se a entender que estávamos acompanhando o sonho de Amaral, e sim que seria algo real, que ele estaria vivendo aquilo tudo.

A dúvida é uma característica comum no discurso literário de Machado de Assis, como se pode observar em diversos romances e contos, como *Dom Casmurro*, *Memorial de Aires* ou *O alienista*. Para Machado, era preciso relativizar a crença em verdades absolutas, não importa de que fonte fossem: religiosa, científica ou política. Assim, em *O alienista*, por exemplo, há um processo de desconstrução do discurso cientificista pelo que a figura de Simão Bacamarte apresenta de irônico ou contraditório.

A ambiguidade se revela em diversos momentos do texto, isto é, a certeza entre a criação efetiva de um autômato e a dúvida manifesta pelo discurso narrativo. Nesse sentido, há um diálogo intertextual com o que seria *mera* literatura. No caso, a referência à narrativa “O Homem da Areia”, tomado pelo narrador como criação literária, em contraposição ao que seria o real expresso pelo conto. Essa ambiguidade é a responsável por gerar a tensão narrativa: “A criação

romântica de ontem não podia ser a realidade de hoje? E se o capitão tinha razão não era para mim grande glória denunciá-lo ao mundo?” (ASSIS, 2017, p. 6)

A criação romântica é uma explícita referência ao conto de Hoffmann. Observe-se que o narrador toma a narrativa do autor alemão como expressão fantasiosa, fora da realidade. A criação de um autômato seria algo impossível até então, mas, passados os anos, desenvolvida a ciência, seria mesmo possível ao homem criar um ser autômato, vivo e capaz de se passar por ser humano? Apesar do que narra, Amaral duvida do que vê, dúvida de seus sentidos, posto que está na esfera do fora do comum, do estranho. O ponto, porém, não é apenas determinar se Augusta é uma realidade ou se um embuste, mas sim determinar até que ponto o que vemos, sentimos, descrevemos e narramos corresponde àquilo que chamamos realidade: “A incredulidade de hoje é a sagração de amanhã. A verdade desconhecida não deixa de ser verdade. É verdade por si mesma, não o é pelo consenso público”. (ASSIS, 2017, p. 7)

Ora, se o conto ficasse na esfera do desconhecido, do estranho até o fim, essa discussão poderia tomar outro direcionamento. No entanto, o narrador diz tratar-se de sonho, que o que imaginava ter visto e vivido fora, na verdade, um sonho ou, antes, um pesadelo.

Retomemos Todorov, para quem:

Num mundo que é exatamente o nosso, [...] produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. [...] ou se trata de uma ilusão, [...] ou então o acontecimento realmente ocorreu [...]. O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TOROROV, 2004, p. 30-31)

O fantástico, pois, se instaura no conto de Machado apenas no âmbito da ilusão, o que, na prática, significa um acontecimento estranho vivenciado por Amaral, mas não de fato, apenas no plano onírico. A ambiguidade se desfaz com a certeza, a única do conto, de que Amaral dormira e sonhara com tudo aquilo. Restaura-se, assim, o discurso da normalidade, mas até certo ponto, pois o sonho parecera tão real, que o narrador resolveu afastar-se do capitão Mendonça real, por assim dizer. No caso de “O capitão Mendonça”, aparentemente temos a efetiva criação de um autômato. Isto é, teríamos a realização daquilo que a teoria propôs. Esse discurso da certeza, apoiado na evidência daquilo que Amaral expressa, entra em choque com a dúvida manifestada também por Amaral ao longo de sua narrativa e, depois, ao acordar, e o leitor tomar ciência de que não passara de um sonho. Assim, o discurso científico, da busca da criação perfeita, ao mesmo tempo em que é construído, sofre uma desconstrução. O que importa, pois, mais do que a

verdade, é o efeito da verdade, é aquilo em que se acredita. Como Natanael, que acreditava no mundo por ele criado. Essa é toda a verdade, é o que lhe basta.

Amaral ter acordado significa, pois, a retomada de outra verdade, não a do sonho, a da paranoia, a da arte, a da ciência, a da religião, ou qualquer outra. O que importa é a verdade da realidade expressa e manifesta. Nesse sentido, seria interessante agora retomar mais uma vez Todorov (2004, p. 31), para quem, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento sobrenatural. O conceito de fantástico se define, pois, com relação aos de real e imaginário”.

É o caso de Amaral e também do leitor “que só conhece as leis naturais”. O que foge a isso, a essas leis, entra na esfera do sobrenatural. No entanto, esse sobrenatural, no conto, é facilmente explicado. Assim, a realidade existe e ela está no início e no final do conto, tudo o mais é apenas imaginação, é apenas o mundo criado, mais perfeito. Posto que esse é o desejo humano, posto que essa é uma das metas da arte, sobretudo a de base idealista.

Considerações finais

Um dos objetivos do presente trabalho foi o de estabelecer uma relação intertextual entre um conto de Hoffmann e outro de Machado de Assis. Ao longo da análise, procuramos mostrar pontos de contato e diferenças entre ambas as narrativas. Obviamente, sem benefício ou prejuízo a qualquer escritor. Não era o caso de se discutir, mas, sabe-se que escritores brasileiros, em comparação com estrangeiros, por vezes, ficaram em posição inferior ao longo do tempo. Nos últimos cinquenta anos, porém, tem-se procurado valorizar autores nacionais, ainda que sua obra literária tenha dialogado com a de autores europeus ou norte-americanos, particularmente falando. Assim, Machado de Assis faz uma referência a Hoffmann, seja explicitamente quando Amaral cita o conto “O Homem da Areia”, seja implicitamente, quando escreve uma história que segue em essência o que se lê no texto do autor alemão, mas com particularidades locais e soluções estéticas locais também.

Outro objetivo foi o de apresentar o conceito de fantástico na literatura. Se não propusemos uma análise extremamente aprofundada a respeito do conceito, mesmo assim acreditamos que conseguimos dar destaque aos principais aspectos que, ao longo do tempo, teóricos foram formulando, com relevo especial para a teoria de Todorov.

Em conclusão, podemos dizer que os dois contos se caracterizam pelo gênero fantástico, por tudo que foi expresso, ao longo do trabalho, e que acabam por refletir sobre outros aspectos do processo criativo, como o da busca da perfeição, o ideal da arte, o ideal da criação.

Por fim, há ainda todo um jogo em torno do olhar, em torno da percepção da realidade. Se seria possível uma percepção precisa, totalmente realista, por assim dizer, ou se essa percepção ocorre subjetivamente e, como tal, acaba sendo responsável pela criação de outras realidades.

Em rigor, verifica-se nos contos uma reflexão em torno da criação literária, se ela deve ter como parâmetro a realidade e busca apreendê-la de modo mais preciso possível, ou se o artista deve antes buscar a expressão da realidade ideal, daquilo que eleva o ser. Nesse sentido, a arte deve tratar apenas do mundo natural, conhecido, ou deve buscar o *sobrenatural*, deve buscar o mundo das aparências, daquilo que não é percebido por todos?

Ora, não há uma resposta explícita nos contos, mas, sem dúvida, é possível ler cada um dos contos desse modo, pois se, em Hoffmann, a fuga da realidade e a busca da criação perfeita se dá pela paranoia de um personagem, portanto por um discurso não totalmente racional, no conto de Machado, essa busca se dá pelo sonho, por um espaço livre, que, por isso mesmo, não tem a necessidade da verossimilhança em sentido estrito, mas que pode buscar novas realidades, novos mundos – mais ou menos fantásticos, mais ou menos estranhos.

Referências

ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: contos fantásticos*. Seleção e organização de Raymundo Magalhães Júnior. 2. ed. Rio de Janeiro: Bloch, 1998.

ASSIS, Machado de. “O capitão Mendonça”. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/machadodeassis>> Acesso em: 10 dez. 2017

CANDIDO, Antônio. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*. 24 (9): 803-809, set, 1972.

FREUD, Sigmund. O ‘estranho’. In: _____. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1919)*. Vol. XVII. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 235-273.

GHILARDI, Ricardo Bertazzo. O Homem de Areia de E.T.A. Hoffmann, um hipertexto em construção. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/psicopatologia/homemdeareia/>> Acesso em: 05 dez. 2017.

HOFFMANN, E.T.A. *Contos sinistros*. Trad. Ricardo Ferreira. São Paulo: Iluminuras, 1996.

HOFFMANN, E.T.A. “O homem de Areia”. In: COSTA, Flávio Moreira da Costa (em colaboração com Celina Portocarrero). *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 75-106

HUBER, V. A Simbologia do olhar no conto DER SANDMANN de E.T.A. Hoffmann. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-02.html>. Acesso em: 24 nov. 2017.

O processo (F. Kafka). *Revista Letras*, Curitiba, n. 53, p. 109-123, jun. 2000.

MACEDO, Joaquim Manuel. A luneta mágica. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000115.pdf> Acesso em 30 jun. 2014.

MAGALHÃES JR, Raimundo. (org.). *Contos recolhidos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1956.

PEREIRA, Cilene Margarete. "O capitão Mendonça", uma ficção científica machadiana? considerações sobre o fantástico. *Remate de Males*, Campinas, (32.2): p.1-13, Jul./Dez. 2012.

POE, Edgar Allan. A Queda da Casa de Usher. Disponível em <http://www.psb40.org.br/bib/b157.pdf> Acesso em 30 nov. 2017

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2001.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

SARTRE, Jean Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: *Situações I*. São Paulo: Cosac Naify, 2005

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castelo. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VOLOBUEF, Karin. *Uma Leitura do Fantástico: A invenção de Morel (A. B. Casares) e O processo (F. Kafka)*. *Revista Letras*, Curitiba, n. 53, p. 109-123. jan./jun. 2000.

THE SANDMAN, BY E.T.A. HOFFMANN, AND CAPTAIN MENDONÇA, BY MACHADO DE ASSIS: APPROACHES AROUND THE FANTASTIC GENRE

ABSTRACT

This paper aims to reflect on the fantastic in literature, particularly the of the nineteenth century. We refer Todorov. We analyze two tales, in which there is an intertextual approach, either by topic or by the dialogue established. We analyze *The Sandman*, by Hoffmann, and *Captain Mendonça*, by Machado de Assis. We seek to show that while the Brazilian writer have a written a new tale, sought dialogue with the tale of the German writer. The essential point of the analysis was to demonstrate why these tales are classified as texts fantastic. We sought to determine the specific meaning of each tale.

Keywords: Fantastic, Hoffmann, Machado de Assis.

Recebido 12/01/2018.

Aprovado 23/03/2018.