

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE**

**SÔNIA DIAS DE SOUSA**

**PERSPECTIVAS DO FANTÁSTICO EM TRÊS CONTOS DE  
HOFFMANN**

São Paulo  
2008

SÔNIA DIAS DE SOUSA

PERSPECTIVAS DO FANTÁSTICO EM TRÊS CONTOS DE HOFFMANN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Ana Lúcia Trevisan Pelegrino

São Paulo

2008

SÔNIA DIAS DE SOUSA

PERSPECTIVAS DO FANTÁSTICO EM TRÊS CONTOS DE HOFFMANN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Ana Lúcia Trevisan Pelegrino  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Luiza Guarnieri Atik  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Joyce Rodrigues Ferraz Infante  
Universidade Federal de São Carlos

A meu namorado, Marcelo, pelo desmedido apoio e compreensão; a meu estimado irmão Carlos Alberto

## AGRADECIMENTOS

A Deus.

A meu namorado, Marcelo, minha eterna e verdadeira gratidão por ter estado sempre a meu lado, me incentivando, encorajando e tentando, de toda forma possível, me propiciar condições favoráveis para eu me concentrar nesta árdua e gratificante jornada.

Aos meus pais, Marina e Ademar.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Lúcia Trevisan Pelegrino, por tudo que me ensinou, pela orientação acadêmica e pela amabilidade de sua compreensão em momentos difíceis.

À Silvana, minha querida irmã e amiga, que da graduação até hoje sempre esteve ao meu lado, pronta a me ajudar.

À Secretaria Estadual de Ensino do Estado de São Paulo, pela Bolsa Parcial concedida para o custeamento dos meus estudos.

Ao Mack Pesquisa, pelo incentivo financeiro destinado à editoração da dissertação.

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo apresentar as perspectivas do fantástico a partir da análise de três contos do escritor alemão Hoffmann: “O Homem da Areia”, “Haimatocare” e “Os Autômatos”. Para o desenvolvimento da pesquisa sobre o fantástico, utilizamos as perspectivas teóricas desenvolvidas por Furtado (1980) e Todorov (2004), privilegiando um conjunto de circunstâncias narrativas que incitam o surgimento da hesitação e a ambigüidade nos contos. Desse modo, examinamos como as estratégias distribuídas no percurso narrativo se constroem e mantêm a ambigüidade, responsável pela sustentação da hesitação que transparece tanto no interior dos contos quanto em sua relação com o leitor real. Por fim, tecemos algumas considerações sobre o fantástico, entendendo-o como uma possibilidade de interpretação das relações humanas, tantas vezes contraditórias, e, por isso mesmo, intrinsecamente, semelhantes às contradições que caracterizam o cerne da literatura fantástica. Nesse sentido, a trajetória delineada nos contos estudados permite um questionamento a respeito do entendimento de mundo dos diferentes sujeitos representados, demonstrando que a ambigüidade pode ser um caminho para a compreensão de uma realidade tantas vezes desconcertante, ainda que marcada por uma aparente coerência.

Palavras-chave: contos, fantástico, ambigüidade, Hoffmann

## ABSTRACT

This work aims at presenting some perspectives on the fantastic fiction, taking as its starting point the analysis of three short stories by the German writer Hoffmann, namely: “The Sandman”, “Haimatocare” and “Automata”. So as to built up the research on the fantastic fiction, we resorted to the theoretical perspectives developed by Furtado (1980) and Todorov (2004), favouring an array of narrative circumstances that foster the rising of hesitation and ambiguity. In such a way, we examined how strategies employed along the narrative flow build themselves and sustain ambiguity, which is responsible for the maintenance of hesitation, shown not only within the short stories but also in their relationship with the actual reader. Finally, we have made some considerations on the fantastic fiction, which can be understood as a possibility of interpreting human relations, rather contradictory and, exactly because of that, intrinsically similar to the contradictions that characterize the core of the fantastic literature. Thus, the course outlined in the short stories analysed in this work allows for an inquiry about the represented subjects’ world understanding, which demonstrates that ambiguity can be a way towards the comprehension of a reality so many times disconcerting, no matter how coherent it may seem.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2</b>	<b>O CONTO FANTÁSTICO</b> .....	13
2.1	DEFINIÇÕES DA LITERATURA FANTÁSTICA.....	13
2.2	LIMITES DO FANTÁSTICO: O ESTRANHO E O MARAVILHOSO.....	18
2.3	A AMBIGÜIDADE E OUTRAS CONSIDERAÇÕES.....	22
2.4	AS RELAÇÕES ENTRE NARRADOR E NARRATÁRIO.....	28
<b>3</b>	<b>RELEITURA DO CONTO MAIS CONHECIDO DE HOFFMANN</b> .....	32
3.1	“O HOMEM DA AREIA”: OS NARRATÁRIOS EM DIÁLOGO.....	32
<b>4</b>	<b>O CONTO FRAGMENTADO</b> .....	51
4.1	“HAIMATOCARE”: OS NARRATÁRIOS EXPLICITADOS.....	51
4.2	OS MÚLTIPLOS LEITORES DE “HAIMATOCARE”.....	65
<b>5</b>	<b>A CONTRIBUIÇÃO DO AUTÔMATO</b> .....	69
5.1	“OS AUTÔMATOS”: OS DIÁLOGOS E A EPÍSTOLA.....	69
5.2	O EFEITO AMBÍGUO DE UMA EPÍSTOLA.....	77
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	82
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	88
	<b>ANEXOS</b> .....	91

## INTRODUÇÃO

O termo fantástico pode suscitar, em um primeiro momento, as mais diferentes acepções e, possivelmente, a definição mais imediata sempre está relacionada ao plano da fantasia e da imaginação. No âmbito da Literatura, o termo define um tipo de formulação narrativa que se relaciona, em sua essência, a uma idéia de distorção da realidade, operacionalizada por meio de um conjunto de fatores estruturais e contudísticos. De qualquer forma, seja qual for a acepção do termo fantástico, ele sempre incita um questionamento, uma ponderação. Nesse sentido, o presente trabalho procurou desvendar os múltiplos sentidos do fantástico na obra do escritor alemão Hoffmann, considerado por inúmeros estudiosos um representante clássico da narrativa fantástica.

Na parte introdutória do trabalho, apresentamos a perspectiva do fantástico em sua dimensão geral, apontando definições antigas e outras mais atualizadas. Na seqüência, estudamos suas duas subdivisões: o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. A seguir, expomos uma análise sobre como a ambigüidade e seus mecanismos, de acordo com Todorov (2004) e Furtado (1980), fundamentam o cerne do fantástico. No último item deste primeiro capítulo examinamos as estratégias do narratário em relação ao narrador, e vice-versa, que mantém, o tanto quanto possível, o conto na direção da ambigüidade, fazendo deste recurso um estratagema que impede o leitor de se aproximar da verdade.

Estabelecidas algumas definições teóricas no primeiro capítulo, buscamos nos contos “O Homem da Areia”, “Haimatocare” e “Os Autômatos”, do escritor alemão Hoffmann, as articulações em que se manifesta o fantástico. Por esse caminho, estreitamos alguns dos aspectos que aproximam os três contos, como, por exemplo, o uso do recurso das epístolas e a exploração da figura do narratário nas suas relações com o narrador e o leitor real.

Assim, orientada pelos conceitos formulados por Furtado e Todorov, levantamos os aspectos da ambigüidade e da hesitação, respectivamente. Contra a idéia de que a hesitação não deve ser efêmera, fizemos do nosso enfoque a análise da ambigüidade tanto nas relações mínimas como também nas abrangentes de cada espaço narrativo, visando apontar os processos que apresentam a dúvida e sustentam a hesitação, tanto do leitor interno, denominado narratário em nosso estudo, quanto do leitor real.

Nesse contexto, valorizamos os vestígios da ambigüidade expostos de maneira mais evidente e também a ambigüidade internalizada em situações e personagens de menor relevo. Considerando os perfis das personagens, do narrador e do narratário, suas condutas, o uso de certas linguagens, a organização da forma narrativa, e demais configurações, filtramos o jogo de manipulação que mobiliza o leitor real. Dando continuidade, lançamos luz sobre a importância do leitor real como peça relevante para o fantástico, não buscando, obviamente, colocá-lo como centro em função de sua manifestação frente à ocorrência sobrenatural – interpretação feita por alguns teóricos anteriores a Todorov.

A perspectiva do leitor, visualizada neste estudo, relaciona-o a um espectador que, além de ser acometido pela hesitação que a distorção das leis naturais lhe suscitam, também é evocado pelas inúmeras estratégias narrativas que o colocam em um estado de contínua atenção. Nos referidos contos, as incoerências apresentadas no relato circundam o leitor, que muitas vezes possui uma visão das personagens que elas próprias não possuem entre si. O leitor real nos textos de Hoffmann ocupa um lugar privilegiado para observar as nuances de ambigüidade que são construídas e experimentadas pelas diferentes personagens.

Em relação ao jogo narrativo que impulsiona a ambigüidade, demos atenção especial para o uso das epístolas. De forma gradativa, percebe-se, no conjunto dos contos analisados, a aparição desse artifício como objeto de fortalecimento da ambigüidade. Em “Os Autômatos”, a presença da missiva é conferida somente no desfecho; em “O Homem da Areia”, ela se faz presente até a metade do conto; já em *Haimatocare* todo o texto é produzido à base da troca de correspondências. Com isso, associamos, na parte conclusiva da análise, a idéia de ruptura da narrativa com a essência do fantástico, que se define também pela ruptura das leis naturais e da forma narrativa.

Em cada conto privilegiamos suas especificidades, objetivando atingir as várias facetas do fantástico hoffmanniano.

Em “O Homem da Areia”, dentre muitas temáticas presentes, voltamos nossa atenção para a figura do narratário enquanto uma peça fundamental para o impedimento da unicidade da fala do narrador. Pretendemos identificar como a postura do narratário desequilibra a manipulação dos fatos pelo narrador. À medida que se estabelece

explicitamente essa relação entre narrador e narratário, o leitor real se beneficia de informações que o narratário obriga, por força desse contato direto, o narrador a externar.

Neste conto, abordamos ainda o desencadeamento de diferentes temas decorrido dessa relação ambígua entre narrador e narratário, como forma de demonstrar que o conto mais conhecido de Hoffmann não se esgota com a temática do olhar e do duplo aplicado à personagem Olímpia. Dentre os variados temas, elucidamos o referente à hipocrisia da burguesia contemporânea ao autor.

Já no capítulo reservado ao conto “Haimatocare”, expomos o denso sistema narrativo enriquecido pela construção epistolar, cuja estrutura favorece a exposição do narratário. Nesse eixo mantido pela indissociável união entre narratário e epístola, identificamos os momentos e as situações em que o leitor real é, de certa forma, desafiado pelo jogo explicitado na ambígua relação entre a lógica e o absurdo.

A preponderância das missivas nesse conto permite a observação de como a estrutura valida a ambigüidade. Demonstramos que há uma lógica interna entendida pelas personagens em confronto com a lógica ponderada pelo leitor real. Além disso, percebe-se a mobilidade de condutas das personagens em razão da dupla posição, a de narrador e de narratário, que exercem na narrativa.

O levantamento das principais instâncias que abordam os passos da ambigüidade fantástica se encerra com a investigação do conto “Os Autômatos”. Tendo em vista que a presença da missiva se dá somente no desfecho, sondamos qual a relevância dessa aparição perante o diálogo travado pelos protagonistas. Também observamos como a intromissão do narrador no diálogo influencia a narrativa a apresentar a ambigüidade como um fator preponderante para a construção das impressões do leitor.

Com as reflexões em torno da ambigüidade e de todo o mecanismo que participa o leitor, nos aproximamos de alguns temas latentes do fantástico. Ao investigar, por exemplo, a relação entre narrador e narratário, chegamos ao tema da paixão. Assim, percebemos que, à proporção que a análise avança no sentido de pontuar a permanência da ambigüidade, há a presença de outras possibilidades interpretativas.

Vale ressaltar que essas leituras, que extrapolam o âmbito sobrenatural do fantástico, foram possíveis devido à contribuição da rica bibliografia da pesquisadora da Unesp de Araraquara, Karen Volobuef. A partir da leitura do vasto material a respeito de Hoffmann, alcançamos este viés crítico impregnado nas relações pautadas pela ambigüidade.

No encerramento, apresentamos os aspectos principais que fazem do fantástico de Hoffmann um estilo literário fundamentado em um conjunto de normas que conduzem o leitor à hesitação e, conseqüentemente, à reflexão. A leitura dos contos leva os leitores a questionamentos constantes, tais como: acreditar que o fenômeno sobrenatural presente na narrativa possui uma explicação racional ou sobrenatural, refletir sobre o modo de organização que, não raro, tem um propósito pontual e também perceber a mensagem crítica que o fantástico é capaz de anunciar, beneficiando-se do lado obscuro que lhe é próprio.

## 2 O conto fantástico

### 2.1 Definições da literatura fantástica

Definir o termo fantástico não é uma tarefa simples, pois os limites dessa forma de construção literária têm apresentado diferentes matizes e, logo, diferentes possibilidades de interpretação. Todorov (2004) é um dos importantes teóricos que se dedicam ao estudo desta matéria, propondo uma visão bastante precisa sobre o conjunto de elementos que justificam a existência da narrativa fantástica.

Antes das postulações de Todorov sobre o fantástico, houve uma larga tentativa por parte de outros estudiosos em fundamentá-lo a partir de diversos conceitos que, no entanto, após os estudos propostos por Todorov, se tornaram um pouco incipientes. A respeito desses conceitos podemos mencionar o autor norte-americano Howard Phillips Lovecraft (1945), que associou o fantástico à reação de medo que o gênero poderia causar no leitor. O teórico inglês Montague Summers, citado por Furtado (1980), por sua vez, sustentou a base do fantástico na crença mística do autor, afirmando que a credulidade em coisas sobrenaturais se converteria em um êxito para a narrativa fantástica.

Tais preceitos, considerados hoje insuficientes ou mesmo inadequados para a análise do fantástico, possuem, no entanto, um denominador comum: todos apontam o elemento sobrenatural como condição essencial para o enquadramento do texto numa perspectiva fantástica.

Ainda que sabidamente o tema sobrenatural seja inerente à literatura definida como fantástica, cabe destacar as ponderações de Todorov quanto a esse aspecto. Todorov parte da idéia de que o fantástico não reside simplesmente na questão de haver ou não um feito sobrenatural presente no enredo, mas sim na maneira de sustentar a hesitação provocada pelo elemento sobrenatural nas diferentes personagens de um determinado texto. O autor constrói uma perspectiva ampla quanto à sua visão do fantástico em seu estudo, que procuraremos apresentar em nosso trabalho a fim de sustentar as nossas ponderações analíticas dos contos de Hoffmann. Trataremos dos principais conceitos sobre o fantástico com o objetivo de apresentá-los como articuladores de vários elementos da narrativa e do discurso, além de apontar a competência que o fantástico tem de estreitar a relação do leitor com a obra, por meio da hesitação que surge no texto e provoca uma reação no leitor implícito.

Para o teórico Todorov, a hesitação é o fundamento do fantástico. O leitor e as personagens devem hesitar quanto à veracidade de um evento ocorrido e considerado sobrenatural. Nesse tipo de literatura, o leitor e as personagens não sabem ao certo a que se deve uma determinada cena incomum, e a dúvida passa a encaminhar os sentidos da narrativa. As personagens das narrativas fantásticas tentam dar uma explicação para o sobrenatural experienciado, apresentando várias suposições, buscando averiguar se o sobrenatural ali presente não teria uma justificativa de ordem racional, ou se os fatos alheios a sua vivência são realmente pertencentes a um mundo irreal.

No constante exercício de manter a hesitação, o texto fantástico procura por meio de algumas estratégias narrativas, sustentá-la até o fim. Dentre elas estão o uso dos verbos no pretérito imperfeito e a modalização. Esses recursos são muito perceptíveis na obra de Hoffmann, em especial no conto “Os Autômatos” (1993), objeto de análise desta dissertação, que trata da relação entre Ferdinando e Ludwig, dois amigos que buscam uma explicação a respeito das mensagens que um boneco, denominado Turco, profere ao público.

Nos fragmentos a seguir estão exemplos de como a modalização e o pretérito imperfeito sugerem um efeito de dúvida favorável à permanência da hesitação expressa nas falas das personagens. Primeiro apontemos as marcas do imperfeito:

O Turco falante **provocava** sensação geral; sim, **consequia** agitar a cidade inteira, pois jovens e velhos, ricos e pobres, **afluíam** da manhã à noite para ouvir os oráculos sussurrados aos curiosos (...). De fato, tudo naquele autômato **era** de tal modo engendrado que todos, diferenciando as obras de arte das bobagens ordinariamente expostas em feiras e mercado, **sentiam-se** atraídos. (HOFFMANN, 1993, p.85, grifos nossos)

As formas verbais “provocava”, “consequia”, “afluíam”, “era” e “sentiam” não garantem mais a ocorrência destas ações. Isso equivale a dizer que o que acontecia no passado provavelmente não se repetirá mais no tempo presente. Assim, as suspeitas do poder sobrenatural do Autômato seriam destruídas.

Já nos fragmentos do conto “O vaso de ouro”, apresentados a seguir, as recorrências feitas às modalizações não permitem uma definição exata da reação de Anselmo durante seu encontro com as filhas do feiticeiro Lindhorst, no sabugueiro:

Anselmo **teve a impressão** de que o que há muito pressentira enfim lhe era apresentado em palavras inteligíveis, e se bem que parecesse notar que o sabugueiro, o muro, a relva e todas as paisagens dos arredores começavam discretamente a girar, conteve-se fazendo menção de dizer algo. (HOFFMANN, 1993, p.28, grifo nosso).

Com esse trecho fica claro que a seqüência “teve a impressão” tem valor significativo para manter a ambigüidade no texto. Não fosse o uso desse tempo verbal, a personagem Anselmo orientaria o texto para o maravilhoso, dando precisão aos fatos relatados. No caso do exemplo acima, teríamos a informação de que o ambiente em que Anselmo se encontrava estava realmente girando.

Em ambos os fragmentos apresentados, a hesitação surge amparada nos usos dos verbos e das modalizações. A supressão da hesitação, na perspectiva de Todorov (2004), possui um caráter importante, pois, uma vez que a hesitação desaparece, o fantástico também deixa de existir. A hesitação, ao deixar de estar presente na obra, conduz o fantástico a dois outros gêneros vizinhos: o maravilhoso e o estranho. Assim define Todorov: “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.” (TODOROV, 2004, p.31).

Tanto o maravilhoso quanto o estranho permeiam o fantástico, seja pela freqüente ameaça que ambos lhe representam, seja pela semelhança quanto ao impacto no leitor. Cabe destacar que as três formas de expressão - o fantástico, o maravilhoso e o estranho - partilham um mesmo princípio: a desestruturação da ordem do cotidiano.

No maravilhoso, aceita-se uma total distorção das leis naturais. O leitor e as personagens, ao se depararem com a narrativa caracterizada por essa definição, não hesitariam em crer na ocorrência insólita exposta, posto que não lhes caberia duvidar da existência do sobrenatural. Tem-se nessa circunstância uma espécie de acordo interno à

obra, na qual dois mundos distintos, o real e o imaginário, dividem espaço, harmonizam-se e dialogam até o desenrolar dos fatos. Todorov (2004) afirma que o maravilhoso<sup>1</sup> é uma ameaça ao fantástico quando as personagens não mais questionam a respeito do teor insólito dos fatos apresentados. No maravilhoso resta somente ao leitor optar pela aceitação da existência de um mundo totalmente avesso àquele que lhe é tido como natural.

Por outro lado, quando o sobrenatural, ao violar as leis reconhecidas como naturais pelo leitor, recebe uma explicação racional, o texto se configuraria no âmbito do estranho, pois devolve ao leitor a normalidade das coisas antes desestruturadas pela ocorrência sobrenatural.

Outro aspecto importante no que concerne à questão da manutenção da hesitação diz respeito à necessidade de mantê-la até o desfecho, o que não é uma tarefa simples. Além da explicação constantemente sugerida por uma ou outra situação, a maneira como a história permite diferentes leituras influencia o caráter da obra fantástica. Nesse sentido, Todorov explica que nem o alegórico nem o poético podem sustentar a narrativa fantástica.

Merece atenção a questão da leitura poética, que, por incorrer na valorização da construção da linguagem por meio da profusão de metáforas e dos sentidos figurados, constrói perspectivas que podem representar um perigo para o fantástico. A construção metafórica das frases poéticas implica uma leitura que não deve ser literal, ao contrário do que ocorre na literatura fantástica, como demonstra Todorov a seguir. A literatura fantástica pressupõe uma leitura estrita.

(...) Se lendo o texto, recusamos qualquer representação e consideramos cada frase como pura combinação semântica, o fantástico não poderá aparecer; este exige, recordamos uma reação aos acontecimentos tais quais se produzem no mundo evocado. (TODOROV, 2004, p.68). (sic)

A alegoria é outro fator que abala a construção da hesitação. Por isso, Todorov apresenta suas três modalidades e as razões pelas quais podem ser consideradas um risco para o fantástico. São elas: a alegoria evidente, a indireta e a hesitante. A alegoria

---

<sup>1</sup> No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação nas personagens nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. (TODOROV, 2004, p. 59-60).

evidente, a do tipo mais preocupante para a desestruturação do fantástico, concerne à narrativa que anula completamente o sentido literal. Em seguida, conceitua a alegoria indireta como um elemento que não neutraliza a literalidade do sentido figurado e apresenta-se mais sutilmente que a alegoria evidente. E, por fim, apresenta a alegoria hesitante como a do tipo que menos representa problemas para o fantástico, sendo que o sentido figurado, ou a alegoria, nitidamente instalado no texto não descarta uma leitura literal, favorecendo, dessa maneira, a hesitação do leitor.

A alegoria, ou o sentido figurado, como denomina Todorov, pode resultar em vida longa para a narrativa fantástica, de acordo com a classificação vista acima, caso se extraia do sentido figurado o lado literal de sua composição. Esse tipo de leitura garante dois componentes essenciais ao fantástico: a verossimilhança e a presença do sobrenatural. O leitor, desse modo, assimila o lado real do sentido figurado, uma vez que este tem relação com o sentido literal.

Na poesia, não raro, figuras de linguagem permeiam a construção de sentido que se pretende obter. Se tomarmos como o exemplo o famoso paradoxo no verso “O amor é fogo que arde sem se ver”, sua leitura deve ser alegórica; caso contrário, não teria o efeito esperado: o fogo, nesse sentido, jamais deve ser interpretado literalmente, até porque, sendo o amor um elemento abstrato, seria impossível uma reação química atingi-lo. Enquanto que, hipoteticamente, se o fogo for a causa da hesitação no texto, esse deve ser tomado como real: assim, o fogo existe, tal como na vida cotidiana, mas é seu surgimento em condições inexplicáveis que sustenta a narrativa no âmbito do fantástico

Os sentidos da alegoria não serão aprofundados com mais rigor, em nossa análise, por privilegiarmos a construção do fantástico nos contos de Hoffmann amparada por outros aspectos, tais como a ambigüidade, a relação entre narrador e narratário e a relevância do leitor.

## 2.2 Limites do fantástico: o estranho e o maravilhoso

Todorov apresenta uma subdivisão do fantástico em fantástico-estranho e fantástico-maravilhoso e reconhece que o sobrenatural, mesmo sendo explicado racionalmente ou sobrenaturalmente no final da narrativa, não invalida a hesitação que conseguiu se manter até quase o final do enredo.

Utilizemos, então, o conto “O Vaso de Ouro” para exemplificar como a hesitação pode seguir vários rumos, mesmo que apresente essas duas outras duas vias do fantástico, que, para Todorov, passam a existir na medida em que “esses subgêneros compreendem as obras que mantêm por muito tempo a hesitação fantástica, mas terminam, enfim, no maravilhoso ou no estranho.” (TODOROV, 2004, p.50).

Devido à riqueza dos muitos recortes que compõem o conto “O Vaso de Ouro”, vale, antes, introduzirmos em nossa análise uma breve síntese de seu enredo.

A história movimenta-se em torno de Anselmo, um jovem estudante de poucos recursos financeiros e muitos infortúnios. De início a narrativa apresenta a personagem em um estado de completo devaneio. A hesitação principia-se quando obstáculos o impedem de participar de uma festa em um jardim. Ele começa, então, a visualizar três serpentes, que ora lhe trazem conforto à alma, ora o deixam em uma excessiva angústia. Sua sorte parece mudar quando é convidado a trabalhar para o arquivista Lindhorst na função de copista de manuscritos. Tudo parecia entrar numa certa ordem, quando Anselmo é envolvido mais uma vez em situações que o torturam. Chega a pensar que realmente está louco. Seu patrão, em um dado momento, revela ser uma salamandra que fora expulsa do jardim de Phosphorus, Príncipe dos Espíritos, e obrigada a levar consigo suas três filhas, as mesmas que, supostamente, teriam sido transformadas em serpentes. Segundo Lindhorst, em determinada ocasião, tais mulheres entorpeceram Anselmo com seus sedutores olhos azuis. Anselmo espera encontrar na companhia dos amigos Herrbrand, o escrivão, do Sr. Paulmann, o sub-reitor, e de Lindhorst, seu chefe, alguma tranquilidade, porém é com eles que experimenta o mais alto grau de tormento.

No fragmento a seguir, o narrador, que relata toda a história em doze vigílias, configura-se como uma personagem motivada a esclarecer o estado desregrado do protagonista, Anselmo. Essa comunicação inicial que o narrador faz com o leitor das vigílias que estão por vir estreita uma segura relação com a própria teoria que sustenta o

fantástico. O narrador faz menção a dois elementos fundamentais da narrativa fantástica: a subversão da realidade e a hesitação. Observemos o seguinte fragmento:

Em todo caso, ficaria feliz se já tivesse conseguido apresentar ao leitor um Anselmo bem real. Pois ainda tenho, nessas vigílias que consagro à narração de sua tão curiosa história, aventuras de tal modo fantásticas para contar, **episódios extraordinários subvertendo o cotidiano banal de pessoas normais**, que chego a temer que no fim você não acredite nem na existência do estudante Anselmo nem na do arquivista Lindhorst, e que levante até algumas suspeitas sobre a realidade do sub-reitor Paulmann e do escrivão Herrbrand, embora estes últimos, homens de bem, ainda hoje passem pelas ruas de Dresde. Tente, **amigo e leitor**, reconhecer as figuras que você encontra ordinariamente, transportando-as ao reino das fadas, esse reino onde a maior volúpia convive com o mais profundo horror; sim, onde a compenetrada deusa ergue a extremidade do véu, fazendo com que creiamos contemplar sua face... enquanto o sorriso, que com freqüência ilumina seu olhar austero, nada é senão a ironia maliciosa, que se diverte enfeitando-nos com seus encantos, assim como uma mãe implica com seu filho predileto! Esse reino, que tão freqüentemente entrevemos em nossos sonhos, encontra-se bem mais próximo do que o leitor imagina... enfim, é o que sinceramente desejo e procuro esclarecer com a estranha história do estudante Anselmo. (HOFFMANN, 1993, p.25-26, grifos nossos)

Ao dizer que não sabe se o leitor irá acreditar até mesmo nos principais personagens da narrativa, o narrador instaura um terreno de dúvida propício à hesitação. O leitor, assim, teria duas possibilidades de explicações: a natural, se entendesse a história de Anselmo como uma história fictícia inventada pelo narrador, ou a sobrenatural, se acreditasse que Anselmo realmente pertence à vida secreta de

Lindhorst. Entre essas duas possibilidades está presente a ambigüidade, o que identifica a narrativa como fantástica.

Repetidas vezes, o narrador, em diálogo com o leitor, deseja convencê-lo da existência do desvio da normalidade dos fatos descritos por ele, além de direcioná-lo a diferentes explicações. Fatos ligados ao cotidiano são entrelaçados aos sobrenaturais para confundir o leitor. O teor da carta, por exemplo, apresentada no desfecho da narrativa pelo personagem Lindhorst, é permeado por esta imbricação de fatos reais e irreais. Seria suficiente observar na identificação do remetente a fusão de uma figura imagética e outra real para levantar a dúvida do leitor implícito e do leitor real. A identificação desse remetente, cuja referência é feita a uma das personagens que compõem a história, põe à prova a veracidade do que foi relatado. Esse fato leva tanto o narratário - a quem essa carta é dirigida - quanto o leitor real a hesitarem entre acreditar que as doze vigílias configuram uma narração fictícia, elaborada pelo narrador, e pensar que o texto realmente é um relato da vida da família de uma salamandra, que confia a seu empregado a missão de descrevê-la.

Atenciosamente, seu dedicado

Salamandra Lindhorst

**arquivista real** (HOFFMANN, 1993, p.78, grifo nosso)

Os dois próximos fragmentos ilustram a hesitação que se mantém até o final da narrativa. Portanto, temos o fantástico puro enquanto durar essa hesitação. As personagens Herrbrand e Verônica fazem conjecturas sobre Anselmo, buscando oferecer explicações distintas em relação ao seu devaneio. Incapaz de se acomodar em qualquer uma delas, o leitor hesita entre várias razões que justificam o tormento de Anselmo; dentre elas o leitor também tem a opção de acreditar que o jovem Anselmo esteja talvez integrado em uma experiência sobrenatural.

Mas querido pai, alguma coisa deve ter acontecido com o senhor Anselmo, ou talvez ele pense que estava acordado, quando de fato dormia sob o sabugueiro, pensando nas mais estranhas

coisas, que continuam a martelar-lhe a cabeça. (HOFFMANN, 1993, p.16).

(...) não se poderia, também acordado, estar mergulhado num estado de sonho? (HOFFMANN, 1993, p.16)

No entanto, se, no desfecho do conto, uma dessas explicações fosse definitivamente aceita pelo leitor, a hesitação se dissiparia, e o conto deixaria de pertencer ao fantástico puro para ocupar a classificação de fantástico-estranho. Tendo em vista que a hesitação se manteve ao longo da narrativa, mas foi resolvida com uma explicação racional, não poderíamos desprezar o teor fantástico, mas sim caracterizá-lo como aquele constituído pela conjugação da hesitação com o desfecho racional.

Outra possível direção para a hesitação também exemplifica o enquadramento do conto na modalidade fantástico-estranho. No final da narrativa, o narrador, que é anunciado como um funcionário de Lindhorst, contratado para narrar a história de Anselmo e de Serpentina, conduz o conto para o fim da hesitação. Assim, o leitor é induzido a acreditar que tudo não passou de uma história inventada pelo funcionário.

Já no caso de o leitor aceitar que o comportamento estranho de Anselmo tem origem em um fenômeno sobrenatural, a hesitação também seria extinta, de modo que o fantástico-maravilhoso passaria a estar presente. Para isso bastaria o leitor tomar como verdade as palavras de Lindhorst na carta que destina ao narrador, confirmando sua relação com o mundo sobrenatural.

Além da questão da hesitação pertinente ao fantástico de que trata Todorov, outros traços são muito importantes para o estudo do fantástico. Na próxima abordagem, o enfoque estará no aspecto da ambigüidade, tendo em vista que esse elemento não se desfaz ao longo da narrativa. Ao contrário, permeia toda a estrutura dos textos.

### 2.3 A ambigüidade e outras considerações.

As reflexões de Felipe Furtado (1980) a respeito do fantástico dialogam com os estudos desenvolvidos por Todorov. No entanto, se para Todorov o fantástico consiste na hesitação do leitor implícito e das personagens diante da dúvida do que sucede na narrativa, para Furtado a questão da ambigüidade é a mais relevante neste modo literário. Todos os elementos devem concorrer para instaurar do início ao fim da história a ambigüidade na obra, levando em consideração o contexto real em que o sobrenatural irrompe, o espaço, a personagem, o narrador, o narratário e a questão da verossimilhança:

Assim, um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambigüidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a reflectir-se em todos os planos do discurso. Daí que, como se procurará mostrar adiante, o gênero não seja inteiramente definível, como pretende Todorov, pela hesitação perante a fenomenologia insólita representada através do narratário. (FURTADO, 1980, p.40)

Para Furtado, a estrutura da narrativa - incluindo as personagens, o espaço, o narrador, o narratário - deve apenas e tão-somente contribuir para criar uma estrutura sólida que instale e fortaleça a ambigüidade da narrativa, que deve perdurar até o fim do texto e persistir após o término da leitura.

O caráter negativo das manifestações sobrenaturais ou meta-empíricas<sup>2</sup>, conforme define Furtado, é outro componente importante para a construção do fantástico. Qualquer direcionamento para um parecer positivo poderia ameaçar o desequilíbrio do real, elemento fundamental do fantástico. O sobrenatural que remete a figuras maléficas ou negativas, de acordo com o senso comum, estaria relacionado ao mal que, em princípio, sempre deve ser destruído para não desalinhar a ordem convencional. Essa seria uma distinção entre o fantástico e as outras literaturas que fazem uso da temática sobrenatural.

Assim, o sobrenatural religioso de índole positiva, explica Furtado, deve ser excluído do texto que se pretende fantástico. Deus e santos, por exemplo, são figuras

---

<sup>2</sup> O termo meta-empírico é usado por Furtado para “significar que a fenomenologia assim referida está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades”. (FURTADO, 1980, p.20)

estigmatizadas pelo apaziguamento, pelo correto, pelo ideal, pelo justo, pela razão; logo constituem elementos arbitrários à falta de coesão das coisas naturais que fundamenta o texto fantástico. Somente o sobrenatural religioso de índole negativa corresponderia à produção do fantástico, sendo que apenas esses seriam alheios às experiências humanas e desestruturariam a linearidade do cotidiano.

(...) o sobrenatural religioso não pode assumir uma posição dominante no conjunto de qualquer narrativa fantástica, pois a fenomenologia meta-empírica propícia ao gênero deverá ser completamente alheia à experiência física ou psíquica do destinatário da enunciação, o que inclui sua hipotética experiência religiosa. (FURTADO, 1980, p.25).

A fenomenologia meta-empírica deve apresentar-se no texto de forma ambígua. Como para Furtado o fantástico se dá pela ambigüidade – e não pela hesitação, como para Todorov –, os elementos da narrativa devem sustentar a ambigüidade até o fim da trama, e não somente instalá-la.

Plausibilidade é outra referência nas reflexões de Furtado no que diz respeito à aparição do fenômeno insólito na narrativa fantástica. Nesse sentido, a ocorrência sobrenatural não deve ser totalmente distorcida da realidade, para que a ambigüidade não se dissipe logo de início. Se o leitor puder pensar que o insólito ali apresentado possui um traço plausível em relação ao mundo que lhe é comum, mais sustentabilidade ganha a ambigüidade, na medida em que o insólito e o cotidiano dividirão espaço na incerteza do leitor quanto à probabilidade de aceitação entre um e outro.

No que se refere à subversão da realidade, usamos como ilustração o conto “Os Autômatos”, para destacar como Hoffmann busca comumente sustentar esta transgressão na própria realidade. A essência deste conto está relacionada à forte semelhança entre um boneco e o ser humano. Muitas das funções do Autômato, o Turco, assemelham-se às características próprias do homem com quem ele possivelmente dialoga. A forma física do Autômato em si reforça a possibilidade de se ter como críveis as funções que ele desenvolve, tais como o intelecto, a audição e a fala.

Dessa maneira, se o elemento escolhido para incitar a fenomenologia meta-empírica fosse um animal, em vez de um boneco, por exemplo, neutralizaria a ambigüidade, uma vez que se sabe da impossibilidade de um animal falar, possibilidade permissível no maravilhoso. A semelhança entre o Autômato e o ser humano fortalece a ambigüidade. No trecho a seguir o narrador nos fornece a idéia de que a possibilidade

mais plausível de ser o artista, dono do Autômato, o responsável pelos diálogos do Turco, é prontamente aniquilada: seria impossível o artista proferir qualquer palavra através do Autômato:

(...) Tudo em vão, e a hipótese de que o hálito que saía de sua boca era provocado por válvulas ocultas e que o próprio artista, enquanto excelente ventríloquo, era quem dava as respostas, foi imediatamente destruída quando ele, no momento exato em que o Turco emitia uma resposta, falava alto e bom som com um dos espectadores. (HOFFMANN, 1993, p.86-87)

Essa ambigüidade é realçada quando a figura do Autômato irrompe em uma vida plausivelmente real. Sob o teto de uma cidade comum, as personagens e o público interno, que hesitam em relação ao mistério do boneco, vêem o seu contexto natural ser modificado pela presença do Turco:

O “Turco falante” provoca sensação geral; sim, conseguia agitar a cidade inteira, pois jovens e velhos, ricos e pobres afluíam de manhã à noite para ouvir os oráculos sussurrados aos curiosos pelos lábios hirtos da maravilhosa figura, simultaneamente morta e viva. (HOFFMANN, 1993, p. 85)

Neste conto, as diferentes relações entre as personagens são relevantes na composição da ambigüidade. Muitas vezes as personagens atuam como narradores, outras, como narratários, porém a sua posição no interior da narrativa é sempre uma estratégia pertinente para desvendar os caminhos pelos quais se suscita a sensação de dúvida. Nos contos fantásticos é preciso sempre especial atenção às relações e à posição que a personagem ocupa no interior da diegese. O fato de ser protagonista, de expressar-se pelo discurso direto, de tornar-se narratário são limites definidores dos vínculos com a plausibilidade e, logo, pressuposto para pensar os mecanismos de construção e

subversão do real. Dentre os quatro contos – “Os Autômatos”, “O vaso de Ouro”, “O Homem da Areia” e “As Aventuras da Noite de São Silvestre”<sup>3</sup> –, é este último que mais evidencia a ação de uma personagem protagonista, no caso, um viajante. Com suas reflexões, essa personagem estabelece num jogo entre o real e o imaginário, e todo o tempo provoca no leitor a dúvida quanto à existência ou não dos fatos por ele apresentados. Neste conto, além dos grandes saltos do real para o ilusório, o estado de espírito narrado em primeira pessoa induz o leitor a ser iludido por ele.

Já debes ter-te aproximado de uma flor magnífica cujo perfume suave te atraía; mas no momento em que te baixas para mais de perto lhe admirares as cores frescas, ergue-se entre as pétalas um basilisco frígido e viscoso, que te ameaça com olhares mortíferos!... Foi isso o que me aconteceu a mim naquele momento! (HOFFMANN, 1993, p.122)

Em relação à importância que as falas das personagens, do narrador e do narratário têm para a construção da ambigüidade, buscamos na Análise do Discurso o conceito de dialogismo desenvolvido por Bakhtin (1997), empregado em sua obra *Problemas da Poética em Dostoiévski*. De acordo com Bakhtin, o discurso proferido pela personagem de Dostoiévski não é totalmente unilateral, monológico. Ao contrário, está relacionado, de maneira dialógica, com a consciência de outra personagem e com a do próprio autor. A personagem não é fechada, acabada. Dostoiévski faz de seu texto um grande diálogo em que a consciência de uma personagem entra em contato com a consciência de outra por um processo dialógico. Nada poderia representar uma verdade estanque. Ao contrário,

Dostoiévski nunca deixa nada que tenha a mínima importância fora dos limites da consciência de suas personagens centrais (...); ele a coloca em contato dialógico com todo o essencial que faz parte do universo dos seus romances. Cada “verdade” alheia, representada em algum romance, é

---

<sup>3</sup> In: **Contos dos Homens sem Sombra**. Lisboa: Editorial Estampa, 1983

infalivelmente introduzida no campo de visão dialógico de todas as outras personagens centrais do romance. (BAKHTIN, 1997, p.73)

Pretendemos, ao utilizar essa noção de discurso dialógico, apresentada por Bakhtin, fundamentar o conceito de plausibilidade, que é indispensável para a construção da ambigüidade no fantástico, uma vez que o mundo plausível é insistentemente abalado nos textos de cunho fantástico. Nesse sentido, as personagens de Hoffmann também criam, a partir do entrelaçamento de seus discursos, a base para a plausibilidade, como é o caso de Natanael, em “O Homem da Areia”. O discurso de sua primeira carta, por exemplo, dialoga com uma extensa gama de outros discursos que interconectam a consciência de outras figuras importantes da narrativa. Ao discurso de Natanael estão relacionados os discursos da empregada, da mãe, da namorada, entre outros. Dessa maneira, verificamos que, ainda que essas personagens não possuam a mesma opinião sobre a história do O Homem da Areia, em todos os discursos há uma forte tendência em confundir Natanael quanto à verdadeira identidade do Homem da Areia.

Essa confluência de discursos favorece a valorização de um dos eixos apontados por Furtado (1980) como importante para levar plausibilidade à narrativa fantástica: a opinião pública. Assim, numa manobra de falseamento da realidade, o leitor é conduzido, por meio do discurso do outro, a entender como algo familiar os elementos inerentes à vida e ao cotidiano dos personagens e, nesse ambiente, surge a subversão da realidade: “Por um lado, aparenta conformar-se com os dados da opinião corrente no enquadramento circunstancial e ideológico em que a narrativa é produzida, utilizando-os para tornar admissíveis as personagens e o espaço alegadamente reais em que a ocorrência insólita irá surgir.” (FURTADO, 1980, p.48)

Hoffmann agrega vários tipos de discurso numa mesma narrativa pela facilidade “que o caráter fragmentário de sua obra propicia”. Pequenas narrativas internas e sobrepostas dão espaço para a introdução de temas que dialogam com a rotina do leitor. É comum perceber nos contos de Hoffmann uma intriga centrada no rompimento da realidade dialogando com a música e a poesia, elementos calcados na realidade, passíveis de serem experimentados na ordem do cotidiano. Em “Os Autômatos”, por exemplo, parte da narrativa é tomada pela reflexão dos protagonistas sobre o universo musical

A discussão feita sobre a artificialidade de sons produzidos por instrumentos sem expressão e sentimentos dialoga com a artificialidade do Autômato, que representa a substituição da fala do homem pela máquina:

(...) Mesmo assim, o músico mais desprovido de sentimento e sensibilidade sempre obterá melhores resultados do que a mais perfeita máquina, já que não é possível imaginar que sua interpretação não seja influenciada, por um instante ao menos, por um impulso interior espontâneo, o que, naturalmente, não se pode dar no caso de uma máquina. (HOFFMANN, 1993, p.104)

A plausibilidade é fundamental na narrativa para o fortalecimento da ambigüidade. O plausível impede que os fatos insólitos se sobreponham à normalidade. Inclusive, deve-se chamar a atenção para o papel do narrador e para o seu correspondente, o narratário. Ambos são responsáveis pela execução da plausibilidade, merecendo destaque o narrador, por ser muito mais evidente do que o narratário, que nem sempre está representado no texto por algum mecanismo, como por uma carta, um livro, um bilhete, entre outros gêneros.

Até aqui delineamos os principais aspectos explorados por Furtado e Todorov, sem o objetivo de contrapor qualquer conceito que seja, visto que o propósito não é outro a não ser utilizar os conceitos levantados por ambos os teóricos para aprofundar nosso estudo referente à construção do fantástico. A partir de agora, recorreremos a outros teóricos para analisar o papel do narrador e do narratário diante da construção da narrativa fantástica.

## 2.4 As relações entre narrador e narratário

Neste item pretendemos apresentar alguns conceitos quanto ao papel do narratário com base em autores como Furtado, Genette e Todorov, objetivando uma reflexão a respeito da relação entre narrador e narratário na literatura fantástica, em especial em três contos de Hoffmann: “O Homem da Areia”, “Os Autômatos” e “Haimatocare”.

Sem dúvida, a presença do narratário, representado no interior da diegese, é de fundamental importância para a construção do fantástico. Uma vez que esse tipo de literatura se caracteriza por um jogo estratégico apoiado na intenção de confundir o leitor em relação aos fatos insólitos apresentados, o canal entre o narrador e o leitor real, configurado pela presença do narratário, pode contribuir para a interpretação e a hesitação do leitor real.

Narrador e narratário desempenham funções distintas na narrativa, no entanto não seria correto categorizar um como mais relevante que outro. Veremos, por exemplo, que em alguns textos de Hoffmann, ao contrário do que se pode pensar, o narrador nem sempre detém exclusivamente o direito à fala e, nesse processo de delegação de voz – e também por outros mecanismos –, o narratário também se expressa, deixando de ser tão passivo quanto uma leitura desatenta poderia julgá-lo

Para Furtado (1980), o narratário é tão importante quanto os outros elementos da narrativa, como, por exemplo, o espaço, a plausibilidade e o narrador. O teórico dá maior destaque à ambigüidade instalada ao longo da narrativa. O narratário, ao lado dos demais componentes da narrativa, segundo o autor, situa-se num mesmo nível hierárquico em relação a seus pares, e deve estar pronto para não deixar romper a dualidade que fortalece e mantém o fantástico ao longo da narrativa.

Ainda assim, o narrador caracterizado por Furtado deve ter uma liberdade cerceada, de maneira a não comprometer a ambigüidade. Não convém, por exemplo, que ele seja onisciente: seu conhecimento deve ser parcial. Assim, segundo a perspectiva de Furtado, quem melhor desempenha a função de narrador é o “oponente–exterminador”, termo recorrente ao modelo actancial proposto por A. J. Greimas<sup>4</sup>. A

---

<sup>4</sup>Em *Análise Estrutural da Narrativa* (p.88), Greimas refere-se ao(s) papel(éis) que um ator pode desenvolver. O modelo usado na narrativa fantástica, segundo Furtado, é simples, exige-se apenas a figura de um sujeito (monstro) e de uma vítima (objeto e/ou destinatário).

posição de exterminador pressupõe um relativo distanciamento do fato sobrenatural – representado no elemento a ser eliminado – e o efetivo aniquilamento pretendido pressupõe um certo conhecimento sobre o elemento perseguido.

A funcionalidade do narrador-personagem, para Furtado, vai do seu poder testemunhal em face dos fatos narrados por ele à comunicação que este estabelece ao narratário:

(...) pressupõe a presença de um primeiro interlocutor que lhe corresponde, o narratário, contribuindo indiretamente para realçar o papel deste (...) o relevo conferido ao narrador terá necessariamente que se refletir no estatuto do narratário e, assim, sobre o leitor do papel a ele atribuído. (...) (FURTADO, 1980, p.114-115)

No entanto, a relevância atribuída à função do narrador no texto fantástico não significa total desprezo de Furtado pela figura do narratário. Furtado reconhece o valor dessa figura para a construção do fantástico. Contudo, pelo fato de o narratário apresentar algumas limitações em decorrência do seu status no texto – nem sempre privilegiado -, para Furtado, a hesitação do narratário por si só não sustenta a ambigüidade por completo na narrativa fantástica. Destacamos sua consideração sobre a importância do narratário:

(...) a existência deste receptor imediato da narração nem sempre se torna aparente no texto, o que depende de diversos fatores, como o fato de ser intradieético ou extradieético, a importância relativa que se lhe atribui na obra enquanto narratário e enquanto personagem propriamente dita, o grau de ingerência na ação que neste último caso lhe é conferido, a profundidade de sua caracterização como personagem, o seu maior ou menor conhecimento dos meandros da intriga, etc. (...) (FURTADO, 1980, p.75)

No conto “Haimatocare”, observamos que o narratário se reveste de importância na diegese à medida que participa da história e provoca o desfecho pautado na ambigüidade. Estamos falando da personagem Bligh, que chefia uma excursão científica à estação de O-Wahu e executa as ordens de seu superior, o Governador de Nova Gales do Sul. Ele deve enterrar, com todas as honrarias dignas de um Chefe de Estado, a

Haimatocare, um inseto causador da morte de dois funcionários e grandes amigos, Menzies e Broughton. Essas personagens, em disputa pela posse do inseto, sacrificaram a amizade e as próprias vidas em razão de um forte e inexplicável sentimento despertado pelo inseto.

Assim, constatamos que a personagem Bligh é o narratário que, ao interagir com o narrador, implementa a ambigüidade dos fatos com suas atitudes a fim de desorientar o leitor, deixando-o confuso e perplexo sobre o verdadeiro significado ou identidade deste inseto provocador da tragédia final da história.

Outro aspecto importante que vai de encontro às assertivas de Todorov em relação ao narratário diz respeito ao fato de que este elemento não seria propriamente o único responsável pela hesitação. Para Furtado (1980), a hesitação está relacionada a uma estrutura narrativa notadamente demarcada pela ambigüidade, que culminará na hesitação do narratário e, conseqüentemente, na hesitação do leitor real: “Perante a irrupção do acontecimento inexplicável na aparente normalidade do cotidiano, o narratário (e, por via dele, o, leitor real) deverá ser presa da dúvida, experimentando uma percepção ambígua” (...) (FURTADO, 1980, p.80).

Vemos no narratário um elemento tão importante quanto o narrador, considerando ambos capazes de promover no leitor a tensão própria da ambigüidade no fantástico, de modo a caracterizar inquietação de verve ideológica e/ou estética naquele que aprecia esse tipo de literatura.

O narratário de *Grande Sertão: Veredas*, de J.Guimarães Rosa, nos fornece uma importante perspectiva de como, nesta instância narrativa, mesmo não sendo uma personagem de grande relevo, ele acaba por ser importante como o protagonista no desenvolvimento da narrativa. Sem nunca ter voz, a existência do narratário é pressuposta pelo protagonista Riobaldo, que, em uma espécie de um monólogo, dialoga com ele, denominando-o “senhor”. A mudez deste último não implica necessariamente dúvida quanto à sua existência, pois são vários os recursos na obra, como os verbos no vocativo, que certificam a sua presença na condição de hóspede de Riobaldo. Sem a figura deste personagem virtual, ou narratário, o “senhor” Riobaldo não teria ativado suas memórias, proferido seu discurso, dado extensão à obra, desencadeando a noção de tempo, de espaço. Nesse exemplo, o narratário funciona como um estímulo à voz do protagonista, ouvinte, integrante do discurso. Impossível seria denominar este narratário como passivo pelo fato de sua atuação não vir de forma direta, mas pressuposta.

Todorov, em *Estruturalismo e Poética*, citando a obra *Introdução ao Estudo do Narratário*, de Gerald Prince, nos oferece uma melhor contribuição quanto ao papel do narratário, descrevendo-o como um agente capaz de desempenhar várias funções: conectar o leitor à obra, dar eloquência ao narrador, caracterizá-lo, pôr em evidência certos temas, fazer progredir a intriga (TODOROV, 1972, p.73).

Para Genette (1972), o narratário – assim como o narrador –, é um elemento de grande importância na narrativa, contribui para situarmos esses dois elementos como fundamentais para o estudo do fantástico, tendo em vista que tanto o narrador quanto o narratário dividem espaço na narrativa, no intento de reforçar as outras estratégias relacionadas à noção de ruptura que abarca os escritos hoffmannianos: como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa, e coloca-se, necessariamente, no mesmo nível; quer dizer que não confunde mais *a priori*, com o leitor (mesmo virtual) de que o autor, pelo menos necessariamente. (GENETTE, 1972, p. 258)

Evidente que Genette não deixa de reconhecer o forte caráter de atuação do narrador na narrativa. Esclarece que o narrador não tem só a função de transmitir a história. É possível destacar a

(...) própria situação narrativa, cujos dois protagonistas são o narratário, presente, ausente ou virtual, e o próprio narrador. A orientação para o narratário, à preocupação de estabelecer ou de manter com ele um contacto (...) corresponde a uma função que lembra ao mesmo tempo a função “fática” (...) e a função “conativa” (agir sobre o destinatário). (GENETTE, 1972, p.254)

O exposto até aqui foi uma tentativa de fazer um levantamento sobre a equivalência do valor do narratário em relação ao narrador, para, sob o ponto de vista da literatura fantástica, desenvolver a análise sobre a figura do narratário a partir das cartas presentes nos três contos de Hoffmann, nos quais a relevância do recurso epistolográfico remete ao fortalecimento da hesitação da narrativa em diferentes perspectivas.

### 3 Releitura do conto mais conhecido de Hoffmann

#### 3.1 O conto “O Homem da Areia”: os narratários em diálogo

A linguagem que permeia o fantástico nos encaminha pelas trilhas da reflexão e do questionamento, movimento que se assemelha à vida em sua essência. O maravilhoso, por sua vez, nos coloca em uma situação confortável, já que nos transfere para um mundo fantasioso, em que temos a possibilidade de nos desvencilhar da realidade conflitante em que estamos submersos. No fantástico observamos que os limites entre o real e o irreal são transpostos para o plano da narrativa por meio da linguagem ambígua usada pelas diferentes personagens e também pela criação de uma atmosfera em que tudo corrobora para criar a tensão e a dúvida.

O fantástico se destaca dos demais gêneros literários – já que qualquer literatura em si mesma se encontra no limiar entre o real e o imaginário –, pois é capaz de manter a tensão no nível das estruturas lingüísticas, que passam a incorporar a ambigüidade do real e do irreal

Examinando os meandros narrativos responsáveis pela manifestação do fantástico em “O Homem da Areia”, percebemos que a ambigüidade vai da estrutura interna do conto à sua categoria externa<sup>5</sup>, que procura estabelecer um constante contato com o leitor. Assim, o fantástico, neste conto, aponta uma especificidade que lhe é característica: por meio da manifestação sobrenatural, é possível refletir a respeito da função social do gênero fantástico. Além de ser possível analisar o impacto que o surgimento do sobrenatural causa às personagens, o conto “O Homem da Areia” impõe-nos uma análise sobre a função social que o sobrenatural exerce em um texto tido como uma manifestação clássica do fantástico<sup>6</sup>.

Todorov (2004) esclarece que o fantástico era, à época do século XIX, um meio de o autor se expressar sobre determinados assuntos que a censura proibia. Falar sobre homossexualismo ou a exagerada sensualidade correspondia à obrigação de usar subterfúgios para expressá-los – o fantástico pode ser uma forma de representação simbólica de conflitos humanos que não poderiam ser externalizados. Cabe destacar que

---

<sup>5</sup> Entendemos que a estrutura interna da narrativa diz respeito aos elementos correspondentes ao nível textual, enquanto a categoria externa compreende aspectos do contexto social e temporal em que o texto se situa.

<sup>6</sup> Sigmund Freud analisou o conto “O Homem da Areia” pela perspectiva da psicanálise: o estranhamento do conto se sustenta por uma cadeia de fatos relacionados entre si; desta forma, as situações de estranhamento que envolvem Natanael seriam as materializações dos traumas sofridos em sua infância.

a psicanálise muitas vezes trata de ocupar-se de temas que o fantástico já havia instrumentalizado.

Hoffmann, por sua vez, não deixou de pertencer ao grupo dos que usaram mecanismos implícitos ao fantástico para expressar suas impressões sobre o comportamento humano. No conto “O Homem da Areia”, essas duas perspectivas do fantástico serão pormenorizadas: tanto o jogo narrativo, calcado na ambigüidade, a fim de valorizar a ação das personagens e impactar o leitor, quanto o aspecto fundamentado na questão da crítica que Hoffmann faz a respeito de certos comportamentos sociais, pautados, por exemplo, na ignorância e na aparência.

Antes de qualquer consideração, é necessário fazer a justa menção a Freud que, em seu ensaio *Das Unheimlich* (1917-1919), analisou o conto “O Homem da Areia” para ilustrar o sentido que ele atribui ao estranho na perspectiva literária. Nesse estudo, Freud dedica-se a explicar a suposta loucura de Natanael e a presença da boneca Olímpia sob a perspectiva de sensação de estranhamento suscitada por essas personagens. Segundo Freud, o estranho em relação a Olímpia e Natanael está intrinsecamente relacionado a experiências oriundas da infância.

Embora entendamos a relevância deste estudo, não será aqui pertinente uma abordagem psicanalítica, haja vista nossa intenção de analisar as relações entre todas as personagens que desempenham as funções de narrador e narratário, bem como a relevância desta relação para a solidificação do fantástico no conto.

Na análise do conto “O Homem da Areia” serão apontados o papel e o perfil dos narratários utilizados para a construção da crítica social presente nesta narrativa, aspecto recorrente no conjunto da obra de Hoffmann. Assim, o narratário será pensado como uma representação do leitor que Hoffmann deseja alcançar e fazê-lo refletir sobre os acontecimentos da ordem do fantástico, utilizando em alguns momentos a sátira e a ironia entre outros mecanismos estéticos que pretendemos identificar.

Em sua dissertação, Volobuef examina o conto “O Pequeno Zacarias Chamado Cinábrio”, a fim de delinear o caráter contemporâneo da obra deste autor alemão, que tem como alvo a burguesia de sua época e seus interesses superficiais. Nessa análise, que muito contribui para nosso estudo, observamos que o leitor é visto como uma peça importante no conto, devido ao fato de que é para ele, o leitor, que Hoffmann se dirige, ora para tirá-lo de sua letargia (usando as palavras de Volobuef), ora para entretê-lo, dependendo do grau intelectual deste espectador (VOLOBUEF, 1991, p.51).

De acordo com Furtado (1980), temos em “O Homem da Areia” um vasto campo para analisar como se desenvolve a interação entre as principais personagens-narradores e personagens-narratários, ou ainda narratários e narradores extradiegéticos.

O conto “O Homem da Areia” relata a vida do estudante e poeta Natanael, que deixa sua casa para estudar em outra cidade. A distância faz com que ele remeta cartas às pessoas de seu antigo convívio. Os irmãos Clara e Lotar são as principais personagens envolvidas nessa comunicação. A primeira carta é endereçada a Lotar, e tem como conteúdo uma confissão de Natanael a respeito de seus dias atormentados, depois da visita da personagem Coppola, o vendedor de barômetros.

Essa figura, na percepção de Natanael, seria o retorno de Coppelius, homem supostamente responsável pela morte de seu pai, ocorrida ainda em sua infância. Nesse período, Coppelius freqüentava a casa da família e mantinha com seu pai experimentos secretos em um dos quartos da casa. O comportamento de Coppelius à mesa era interpretado pela então criança Natanael como o do protagonista de alguma história infantil, aquelas em que monstros fazem mal às criancinhas. No relato de Natanael, a figura de Coppelius surge em meio a uma aura de pavor, partilhado por todos da família de Natanael.

No transcorrer da narrativa, três interpretações foram dadas à figura da personagem clássica Homem da Areia. A primeira foi feita pelo próprio Natanael, que, durante sua infância, identifica Coppelius como uma personificação do Homem da Areia, o malfeitor de crianças. Outra foi dada pela mãe de Natanael, para quem o Homem da Areia representava a intensa sensação de sono que impossibilitava “manter os olhos abertos, como se alguém tivesse jogado areia neles” (1993, p.115). A última interpretação dada à figura do Homem da Areia partia da serviçal da casa, para quem o Homem da Areia se referia a um homem que jogava areia nos olhos de crianças que se recusavam a dormir, de maneira a deslocá-los de seus rostos e roubá-los para alimentar suas crias na Lua.

A partir dessas três perspectivas de definição da figura do Homem da Areia que são dadas à personagem Natanael, a narrativa é desdobrada em outras pequenas narrativas. Natanael, em um primeiro momento, é receptor de algumas informações a respeito do Homem da Areia. Ele filtra essas impressões e fica atormentado por elas. Na redação de suas cartas, há uma clara referência a essa sua percepção equivocada e ambígua da figura do Homem da Areia quando ele escreve a Clara e a Lotar. Nas cartas trocadas entre as personagens, cabe destacar uma das importantes funções do narratário

estudada por Furtado: a relevância do papel do narratário, pois este incide na manutenção da hesitação, uma vez que, por meio das cartas de Natanael, os narratários Clara e Lotar percebem a visão de mundo de Natanael e também a sua percepção ambígua da realidade.

(...) Perante a irrupção do acontecimento inexplicável na aparente normalidade do cotidiano, o narratário (e, por via dele, o leitor real) deverá ser presa da dúvida, experimentando uma percepção ambígua que ora lhe aponte o sobrenatural como uma séria possibilidade, ora lhe recorde que as leis naturais não podem ser infringidas e que qualquer ocorrência que simule superá-las não passa de uma pura ilusão. (...). (FURTADO, p.80)

A história de um jovem perturbado pelas recordações da infância – transpostas agora para a fase adulta –, que tenta se desvencilhar delas por meio de novas experiências vividas fora do ambiente familiar, não configura o enredo central, embora uma leitura desatenta pudesse apontar nessa direção. As novas experiências vividas por Natanael desencadeiam, por meio da voz dos narratários, histórias paralelas com discursos que ampliam uma percepção a respeito da personagem Natanael, pondo o leitor em um estado maior de interação no conto.

Essas narrativas internas apresentam igual valor em relação à história central e conectam vários temas por meio da manipulação de personagens posicionados ora na condição de narrador, ora na condição de narratário. A temática do tédio da vida cotidiana configura-se como um exemplo da pequena narrativa elaborada por Natanael quando ele escreve a Lotar. Volobuef sintetiza a originalidade desse recurso muito usado pelo autor alemão:

Hoffmann afirmou-se frente ao movimento romântico com uma poética de traços únicos e originais. Por um lado, ele se distinguiu por lançar mão dos princípios já defendidos ou colocados em prática pelos outros românticos, mas exacerbando-os, de maneira a basear sua prosa – a nível formal e temático – na conjunção e realce de elementos opostos, apresentando uma diversificação de temas extraídos, em sua maioria, da vida cotidiana mas que também abarcam a exploração do oculto, demoníaco, da dupla natureza humana. (VOLOBUEF, 1991, p.47)

Nesse conto existe uma confluência de narradores e narratários como uma estratégia do autor para tentar, a partir da instalação de um grupo de narradores diferentes e narratários também distintos, confundir o leitor real diante de diferentes perspectivas do relato, buscando o confronto entre o plano mais pessoal, relacionado aos relatos das próprias personagens, e o plano aparentemente mais neutro do narrador extradiegético, haja vista que, se Natanael fosse o único narrador, a história poderia ser contada de uma maneira mais tendenciosa.

Em “O Homem da Areia”, como em “Haimatocare”, conto que será analisado na seqüência deste trabalho, a epístola, além de integrar o conteúdo, é também uma maneira de estruturá-lo. No conto “O Homem da Areia”, a metade da história se faz por meio de troca de correspondências entre Natanael, Clara e Lotar. A diferença entre os contos está no fato de que, em “O Homem da Areia”, surgem as cartas a partir da metade do conto – quando passa a assumir a narrativa um narrador extradiegético -, enquanto em “Haimatocare” a narração se dá somente entre os próprios destinatários, que trocam entre si várias cartas.

Dessa forma, percebemos a distinção clara de dois tipos de narratários instalados por diferentes narradores em “O Homem da Areia”. Há os narratários intradieгéticos (Clara, Lotar e Natanael), que estão em relação com os narradores intradieгéticos (Natanael e autor da carta), e os narratários extradiegéticos, que estão em relação com o narrador-extradiegético. Segundo Genette (192, p.259), “o narrador extradiegético, pelo contrário, outra coisa não pode senão visar um narratário extradiegético, que se confunde aqui com o leitor virtual, e com quem qualquer leitor real pode identificar-se.”

No primeiro grupo temos como narradores intradieгéticos as personagens Natanael e Clara, que se correspondem com seus narratários Lotar e Natanael. No segundo grupo, temos como narrador extradiegético aquele que se diz amigo de Lotar e Natanael, e que dá continuidade à narrativa que vinha sendo desenvolvida por meio da troca das correspondências entre as personagens. O narratário extradiegético, evocado como “leitor”, surge como interlocutor desse narrador extradiegético.

Essa estratégia parece *a priori* razoável para favorecer a verossimilhança dos fatos, no entanto, o narrador extradiegético não é tão neutro assim. As cartas a que tem acesso e que dão origem à sua história partem de seu amigo Lotar.

Além disso, em uma passagem do conto, ele declara ter tido um convívio muito forte com Clara. Diante disso, também se instaura a dúvida, pois o leitor real é levado a questionar a imagem que o narrador elaborou a respeito de Clara. Vejamos, pois, com suas próprias palavras, como a interferência do narrador é nítida para construirmos a imagem das personagens de uma maneira parcial:

(...) Aceite portanto, **caro leitor**, as três cartas que o amigo Lotar gentilmente me cedeu, como o esboço da imagem à qual a partir de agora me esforçarei para dar mais e mais cor. **Talvez** eu consiga rabiscar algumas figuras como um bom pintor de retratos, fazendo com que você ache parecido sem conhecer o original, sim, como se tivesse a sensação de ter visto a pessoa muitas vezes com os próprios olhos. (...) (HOFFMANN, 1993, p.127, grifos nossos)

Quando Natanael envia uma carta ao cunhado Lotar para relatar fatos estranhos ocorridos em seu alojamento estudantil, estende a ele a narração da história de sua infância. Esta carta cai em mãos erradas: quem a recebe é a própria namorada, a irmã de Lotar, Clara. Para Ceserani (1999), esse engano não ser simplesmente o que parece ser. Ao contrário, o ocorrido faria parte da estratégia usada para construir uma narrativa fantástica com o objetivo de marcar a subversão da realidade com um fato extranatural.

No entanto, para nós, o desvio da carta diz respeito à estratégia usada para que o leitor pudesse enxergar o fato como uma das muitas incompatibilidades existentes entre Natanael e Clara, demonstrando uma aproximação maior com o narratário original Lotar, em vez de o narrador dar preferência à namorada por razões de desconfiança ou conflito ideológico.

Nesse sentido, percebemos nitidamente o uso da ironia empregada no conto. Natanael relega Clara a um segundo plano, ainda que, posteriormente, se dirija a ela com maior apreço e dedicação:

Clara pode estar pensando que aqui levo uma boa vida, esquecendo por completo sua querida imagem angelical, tão profundamente gravada em meu coração e em minha mente. (HOFFMANN, 1993, p.113)

A explicação de Jolles (1930), em *Formas Simples*, nos auxilia entender por que Natanael zomba de Clara ao mesmo tempo em que parece sentir por ela amor e apreço. Temos aqui os limites da ironia e da sátira. Ambas são utilizadas para criticar algo ou alguém, todavia na sátira há o desejo pelo total desprezo ao elemento satirizado, enquanto na ironia há uma dose de solidariedade. Quem ironiza mantém uma relação amistosa com o elemento ironizado, portanto o quer próximo, como aponta Jolles:

A ironia, por sua vez, troça do que repreende, mas sem opor-se-lhe, manifestando antes simpatia, compreensão e espírito de participação. Por isto é que ela se caracteriza pelo sentido da solidariedade. O trocista tem em comum com o objeto de sua troça o fato de ser afetado por aquilo do que zomba; ele próprio o conhece, mas reconhecendo a sua insuficiência, e mostra-o a quem não parece conhecê-lo. É essa a razão por que a solidariedade tem aqui significado mais profundo. Sente-se na ironia um pouco da intimidade e da familiaridade entre o superior e o inferior. É justamente nessa solidariedade que reside o imenso valor pedagógico da ironia. (JOLLES, 1930, p.211)

O conceito de Jolles sustenta dois aspectos importantes da personagem Natanael no que diz respeito a sua relação com a personagem Clara. Natanael zomba de Clara, no entanto, sente-se afetado por ela, tanto é verdade que repudia sua censura. Outra faceta da ironia está relacionada ao status de superioridade e inferioridade das personagens. A posição que Natanael ocupa na sociedade lhe confere alguma superioridade em relação a Clara - ele é poeta e estudante, enquanto Clara, ao que parece, passa a vida à espera do namorado.

No que tange ao leitor, a ironia é um recurso importante para desorientá-lo, sendo que essa figura de linguagem aponta para os contra-sensos nas relações e nos discursos das personagens. Logo, o leitor deve ficar atento para buscar e interagir com a história no sentido de preencher os vazios e as rupturas que ela

deixa na narrativa, como vemos no trecho a seguir, em que a ironia se faz presente. Natanael repudia o temperamento de Clara. Demonstra que não tem intenção de lhe enviar carta, deixando-a de fora em um momento delicado de sua vida. No entanto, deixa evidente que deseja que ela, assim como Lotar, tenha acesso ao conteúdo de suas confissões. Tanto que se utiliza de frases imperativas:

Agora quando começo, tenho a impressão de ouvir o seu riso e as palavras de Clara: “Tudo isto não passa de criancice!” Riam de mim, riam muito de mim! Peço-lhes encarecidamente! Mas meu Deus do Céu! Meus cabelos arrepiam-se, e é como se eu lhes implorasse, loucamente desesperado, para que riam de mim (...) (HOFFMANN, 1993, p.114)

Nesse momento, a atitude paradoxal de Natanael cumpre a função de confundir o leitor. Afinal, ele consegue definir o que sente por Clara? Ele deixa transparecer como enxerga Clara? Então o leitor real também pode considerar que ele é incapaz de ter certeza sobre quem é Coppelius: o Homem da Areia ou simplesmente amigo de seu pai. A confusão de Natanael é crucial para que a hesitação surja, pois leitores e narratários são conduzidos pela percepção dos fatos, que principiam na visão e percepção distorcida de Natanael.

Aqui fica clara a intenção do narrador-personagem (Natanael) de dirigir-se diretamente a seu narratário (Clara). Embora negue essa intenção, tecendo críticas a ela, o leitor é novamente impelido a ponderar sobre a honestidade das palavras de Natanael a respeito do amor que diz sentir por Clara, se é realmente por falta de zelo ou de confiança que ele não destina uma carta especificamente para a namorada. Paralelamente, o leitor também deve refletir sobre o fato de Natanael criticar a namorada para o próprio irmão.

Na segunda carta que Lotar recebe do protagonista, há críticas ainda mais ácidas a Clara. Natanael declara explicitamente ao cunhado a dificuldade que sua irmã tem para organizar as idéias, acrescentando que a capacidade demonstrada por ela em sua última carta era resultado da ajuda recebida dele,

seu irmão Lotar. Assim, Natanael rebaixa a capacidade de Clara e justifica o porquê de não se dirigir a ela diretamente: entra em contato com ela por intermédio de Lotar, que, para Natanael, goza de uma instrução superior à da irmã.

Clara é um narratário importante no conto, porém de complexa definição. Sua função de narratário é dupla: é leitora do seu namorado, Natanael, e do poeta Natanael. Nos dois casos, Natanael critica sua ouvinte. Por outro lado, o narrador extradiegético da história também avalia de acordo com sua ótica a postura de Clara como leitora.

A descrição que o narrador faz de Clara é outro elemento usado como estratégia na narrativa para desorientar seu leitor quanto à verificação de diversas posturas das personagens, como vemos no trecho a seguir, em que o narrador atribui a Clara um sem-número de características positivas.

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. (...) (HOFFMANN, 1993, p.128)

Já mais adiante, o narrador, no mesmo parágrafo, usando como pretexto a análise que faz da recepção de Clara em relação ao trabalho artístico de Natanael, atribui a ambos qualificações de caráter pessoal destituídas de valor positivo tanto para um quanto para outro:

Ora, as composições de Natanael eram de fato entediantes. Seu desgosto para com o espírito frio e prosaico de Clara aumentou, e esta não podia superar a sua irritação com o sombrio, obscuro e entediante misticismo de Natanael, e, sem perceber o fato, ambos se distanciavam cada vez mais um do outro. (HOFFMANN, 1993, p.130)

Enquanto Clara desempenha a função de narratário direto para Natanael, esta personagem representa também, no interior do conto, a figura do leitor real. Em torno da figura de Clara é possível perceber uma certa dose de ironia de Hoffmann quanto ao leitor real de seu próprio tempo, tantas vezes incapaz de captar a profundidade implícita na literatura.

Ele acreditava que espíritos frios e poucos receptivos não estão aptos para compreender mistérios tão profundos, sem dar conta de que com isto considerava Clara uma dessas naturezas inferiores, embora não desistisse de iniciá-la naqueles mistérios. (...). (HOFFMANN, 1993, p.130)

Tal como os objetivos de Natanael de não desistir de convencer Clara dos poderes sobrenaturais de Coppélius e de seduzi-la mais em relação às suas poesias, Hoffmann não desistia de romper com a linearidade da literatura romântica, e, através de suas histórias sobrepostas, não-lineares, reflexivas, de chamar a atenção do leitor, representado por meio da figura do narratário.

A este propósito, Hoffmann explorou bem a temática do perfil de diferentes leitores. No conto em questão, a interação entre narrador e narratário é freqüentemente retomada. O conto inicia-se com a leitura de uma carta escrita pelo protagonista. Este, por sua vez, se descreve como um ouvinte atento das histórias de seu pai, nos tempos de infância, que tinham como ponto alto não o clímax do episódio, mas a tarefa de acender o cachimbo do pai. Aqui há uma crítica indireta às histórias do pai, que é confirmada pelo tédio que acomete não só o menino, mas também sua mãe.

Cabe destacar ainda a relação entre o pai e a mãe de Natanael. A figura paterna é o freqüente contador de histórias, porém é a mãe quem conta a história do “O Homem da Areia”. A história do Homem da Areia cria no menino Natanael um desejo de desvendá-la, uma vez que ele imagina traços similares entre a realidade e a ficção. As visitas do amigo de seu pai, o advogado Coppélius, começam a se misturar com a imagem negativa construída em torno do Homem da Areia, em qualquer uma de suas versões.

Assim, a relação entre narrador e narratário, propagada respectivamente por Natanael e Clara, substitui a relação antes vivida por Natanael e seu pai, o que confere à narrativa uma alternância das funções das personagens: Natanael oscila entre as funções de narrador e de narratário. Nesse sentido, vale ressaltar que a indisposição de Clara para ouvir as histórias de Natanael não é diferente da de que se vale Natanael na condição de ouvinte das histórias de seu pai em sua infância. Fato determinante para entendermos a reprodução não somente de papéis, mas também de comportamentos que orientam o leitor em relação a tudo que lhe é dito, diante da clara intenção presente em “O Homem da Areia” de crer ou não nos delírios sofridos pelo protagonista. Para Natanael era mais atrativo acender o cachimbo do pai do que suas histórias de fato:

Papai fumava seu tabaco e bebia um grande copo de cerveja. Muitas vezes narrava-nos histórias maravilhosas, e aquelas narrativas entusiasmavam-no tanto, que o seu cachimbo sempre se apagava. Cabilia a mim, segurando um papel em chamas, acendê-lo novamente, o que consistia no meu principal divertimento. (HOFFMANN, 1993, p. 114)

Posteriormente, Natanael, de ouvinte, passa a narrador. No trecho a seguir podemos ter a dimensão do comportamento de Clara na condição de ouvinte:

Natanael fechou o livro com violência e, furioso, foi para o seu quarto. Outrora, ele alimentara um talento especial para a composição de histórias encantadoras e graciosas, as quais Clara ouvia com o maior prazer; agora seus textos eram sombrios, incompreensíveis, disformes, de modo que, mesmo quando Clara não o dizia, ele mesmo sentia que eles pouco lhe haviam interessado. Nada era para Clara pior do que o tédio; em seu

olhar e em suas palavras expressava-se uma invencível sonolência mental. (HOFFMANN, 1993, p.130)

No momento em que Natanael começa a misturar as histórias ouvidas sobre o Homem da Areia com a sua realidade infantil, os leitores são levados a questionar sua percepção da realidade. Não se pode afirmar com certeza que Coppelius reaparece na figura do vendedor de barômetros, a personagem Coppola, dado que a história relatada por Natanael a Lotar pode ter o mesmo grau de superficialidade que todas as histórias que Natanael já havia contado à Clara: todas elas “sombrias”, “incompreensíveis” e “disformes”.

Nesse sentido, Olímpia é outra personagem que nos leva a refletir sobre a questão do receptor da mensagem. Como Clara não o satisfaz, por sua limitação, sua racionalidade e sua frieza, Natanael busca em Olímpia, uma outra personagem, um ouvinte à altura de sua obra literária, segundo ele, de alto vigor poético. E encontra nela um receptor para suas histórias reais ou fictícias.

A comparação feita por Natanael entre Olímpia e Clara persiste numa grande contradição, que, ao que tudo indica, existe para deixar o leitor novamente hesitante com relação à capacidade que Natanael tem de entender o mundo a sua volta. Nesse episódio, o equívoco de Natanael quanto a sua interpretação da boneca Olímpia é, no mínimo, cômica. Para Clara, as alucinações de seu amado fazem parte da criação fantasiosa de sua mente, por isso Natanael critica suas opiniões e a trata como alguém de espírito frio e limitado. No entanto, valoriza Olímpia como ouvinte de suas histórias, mesmo se dando conta de que esta só balbucia de vez em quando algumas expressões como “Ah, ah!, boa noite, meu querido!” (HOFFMANN, 1993, p.141).

Presume-se com isso que Hoffmann pretende, a partir da avaliação distorcida de Natanael, provocar o leitor. O leitor passivo e o leitor crítico aparecem representados por essas duas personagens: Clara e Olímpia. Natanael rechaça Clara como leitora, mas não como namorada, embora essas divergências de ponto de vista, conforme afirma o narrador, os distanciassem.

Olímpia agrada a Natanael porque não interage com ele e menos ainda com sua obra. Já Clara é contestadora e insiste em seus argumentos, fato que imprime ao conto uma substancial ironia. Quando lê para Clara seu poema e ela

não tem a reação que ele esperava, descontrola-se e agride-a verbalmente, chamando-a de Autômato sem vida, mas, quando de fato está diante de um Autômato, Olímpia, ele não consegue distingui-la de um ser humano. Logo, Natanael efetivamente revela-se como um sujeito cuja capacidade de perceber o mundo é frágil. Essa inconsistência da visão turva de Natanael faz manifestar o teor fantástico: como, diante disso, confiar em Natanael? É na impossibilidade de crer em suas palavras que reside a ambigüidade. Há, de um lado, as convicções de Natanael, e, de outro, a restrição dessas informações pela inconsistência da conduta desta personagem. Os seus erros são demonstrados e, logo, o teor do fantástico. A crença, ou não, de que o Homem da Areia é Coppelius permanece durante toda a narrativa. Como, diante de sua postura, pode-se confiar em Natanael?

Olímpia não é um ser humano como é Clara, trata-se de um Autômato criado pelo professor Spalanzani e por Coppola. Daí o prazer de Natanael em conviver com Olímpia e esquecer totalmente Clara. A boneca, por um sistema mecânico, o fitava sempre com o mesmo olhar, o mesmo gesto e o mesmo silêncio.

Por trás dessa relação entre Olímpia e Natanael, Volobuef (1998) aponta uma reflexão quanto à burguesia do século XIX, que, por falta de consciência intelectual, só é capaz de atribuir à arte o valor que outros lhe conferem. “No que se refere à cultura, Hoffmann também critica a hipocrisia dos burgueses – aqueles que apresentam um interesse apenas aparente pela arte.” (VOLOBUEF, p.173)<sup>7</sup>.

A postura do narratário, Lotar, irmão de Clara, também é outra peça importante na construção do ideário em torno de Natanael, que, na primeira etapa do conto, é o principal narrador. Além de cunhados, segundo as formas carinhosas de tratamento na missiva de Natanael endereçada a Lotar, são amigos. No entanto, a postura de Lotar delineia uma discordância entre narrador e narratário, uma vez que Lotar não se mostra receptivo às confissões do amigo. A atitude de Lotar desfaz a confiança depositada por Natanael nesta amizade. Primeiro porque, como denuncia o narrador, Lotar demonstrava uma “predisposição de que há muito nutria por Natanael e seus devaneios (...)”

---

<sup>7</sup> A Modernidade de E.T. Hoffmann. Dissertação de Mestrado, USP, 1991

(HOFFMANN, 1993, p.132); depois Lotar entrega ao narrador as cartas que Natanael outrora lhe endereçou, colocando à exposição de todos os conflitos, as confissões e as intimidades do então amigo.

Na busca de convencer seu destinatário da loucura de Natanael e enaltecer Clara, bem como valorizá-la em suas considerações, o narrador nos fornece uma informação importante. Clara foi uma figura descrita por artistas e poetas, o que nos leva a pensar que a história de “O Homem da Areia” desdobrou-se em outra narrativa, em cujo centro não estaria a personagem Natanael, e sim Clara. E a temática dos olhos nesta possível narrativa não teria mais a carga negativa que traz o conto “O Homem da Areia”. A temática dos olhos que sustentaria a narrativa de que Clara seria a protagonista daria uma dimensão poética e misteriosa comparável ao olhar de Monalisa, do pintor Leonardo da Vinci.

(...) Mas os arquitetos elogiavam as proporções delicadas de seu corpo, os pintores viam algo de casto na forma de seu corpo, ombros e colo, mas apaixonavam-se era pelos maravilhosos cabelos, que lembravam Madalena de Corregio, e falavam muito das tonalidades de sua tez, digna de um Batoni. Um deles, de muita imaginação. Estranhamente comparou os olhos de Clara a um lago de Ruisdäel, onde se refletem o céu claro, de raro azul, bosques e campos floridos, a rica paisagem de uma vida colorida e serena. Poetas e artistas iam mais longe e falavam: “Que lago que nada, que espelho que nada! 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, 1993, p.128)

A circunstância do trecho acima demonstra que o narrador tenta desviar a atenção do leitor, que antes estava imbuído da tarefa de desvendar o enigma de do Homem da Areia. Assim, usa a personagem Clara para levantar a temática do

olhar. Tal estratégia é efetuada por intermédio do narratário, que, representando o leitor, é redimensionado para uma outra narrativa.

O narrador homodiegético conta que Natanael, sob o pretexto de temer que os maus pressentimentos causados por Coppélius pudessem pôr fim ao romance do casal, constrói um poema com outra vertente. Agora o olhar de Clara não significava vida exuberante, como a hipotética narrativa tentou afirmar. O olhar de Clara estaria diretamente relacionado a toda experiência negativa vivida por Natanael em sua infância. O poema resgata por completo a mesma sensação que Coppélius despertara em Natanael na noite em que ele entra escondido no quarto secreto de sua casa e presencia a transformação do pai, sob a companhia de Coppélius, ao abrir um armário repleto de aparelhos estranhos que lhe imprimiam uma tal transfiguração facial que sua expressão se tornava diabólica, como a de seu mestre.

Há, por parte dos narradores, extradiegético ou homodiegético, um grande esforço em convencer seus ouvintes. Percebe-se que não há contradição entre as histórias narradas, vê-se uma sucessão de narrativas que levam o leitor mais atento a refletir se esta conexão pode ou não confirmar a tese de Natanael de que Coppélius é a mesma figura de Coppola, e seus desdobramentos são aceitáveis.

Fica clara também a distinção entre os narratários-personagens e o narratário extradiegético instalado pelo narrador. Clara e Lotar, quando lêem as cartas de Natanael, produzem uma relação disfórica entre narrador e personagem. O racionalismo de Clara estabelece uma distância entre ela e Natanael. Quando a narração das histórias de Natanael dirigidas a Clara é feita presencialmente, a reação dela é ainda mais rígida. Não só contesta como também se apresenta num estado total de indiferença, a ponto de priorizar seu tricô. Esta atitude de Clara, em contato com a atitude de Lotar, que não responde às cartas que Natanael lhe envia, ganha mais credibilidade, para que o leitor real passe a compartilhar mais de sua racionalidade do que das proposituras de Natanael.

A única circunstância em que Natanael, na fase adulta, assume a condição de narratário é quando Clara lhe envia uma carta, o que dá uma visão muito clara do grau de sua consciência com relação ao namorado. Em suas palavras, Clara deixa transparecer a irritação de Natanael quando é questionado,

e, a partir desse material dirigido ao narratário, o leitor tem mais uma ferramenta para analisar a figura do protagonista.

Agora certamente você está irritado com sua Clara e dirá: “Neste espírito frio não penetra sequer um raio do Misterioso, que muitas vezes envolve os homens com braços invisíveis; ela contempla apenas a superfície do mundo e alegra-se como uma ingênua criancinha com a fruta de brilho dourado, em cujo interior esconde-se o veneno mortal”. (HOFFMANN, 1993, p.123)

Esse trecho mostra que Clara redimensiona mais uma vez a narração de Natanael, sendo que ele não conhece de fato a pessoa com quem se relaciona. Clara é muito mais crítica do que Natanael descreve.

Por um lado, Clara é o veículo utilizado por Hoffmann para compor a representação de Natanael como uma figura representativa do sujeito que se auto-intitula superior, mas não é capaz de pelo menos conhecer as pessoas mais próximas. Por outro, a composição da figura de Natanael pode representar uma crítica ao leitor desprovido de senso mais crítico para situações que exijam um refinamento intelectual e espiritual para sua interpretação.

Essa análise em relação à postura do narrador diante de seu correspondente, o narratário, e vice-versa, também mostra que o conto fantástico, a partir da dúvida, instaura ainda uma crítica em relação ao senso comum. Hoffmann, em toda sua obra literária, toca na questão da falta de consciência do homem. Os elementos sobrenaturais, como, por exemplo, surgidos da suposta loucura de Natanael, convidam o leitor a pensar em toda rede de circunstâncias que o levou a esse estado, e, conseqüentemente, a refletir sobre a realidade que o cerca, dado que Natanael não vive em um mundo maravilhoso, ao contrário, habita o mesmo mundo real a que pertencem pintores

como o holandês Jacob van Ruidäel (1628-1682)<sup>8</sup> e o pintor barroco Pompeo Battoni (1708-1787)<sup>9</sup>, citados pelo narrador.

O próprio narrador, como mostra o fragmento a seguir, refere-se a essa questão da realidade entrelaçada ao fantástico, ou o próprio Hoffmann, se levarmos em consideração um dos aspectos da ironia romântica levantada por Volobuef, em “Frestas e Arestas” (VOLOBUEF, 1999, p.91), ao se referir à presença do autor na obra por meio da ironia. “Aquilo que se costuma denominar ironia romântica constitui-se como uma determinada escritura poética que sinaliza, dentro do texto, a presença do seu autor”:

(...) Talvez eu consiga rabiscar algumas figuras como um bom pintor de retratos, fazendo com que você ache parecido sem conhecer o original, sim, como se você tivesse a sensação de ter visto a pessoa muitas vezes com os próprios olhos. Talvez, então, o leitor acredite que nada é mais fantástico e louco do que a vida real, e que o escritor só poderia apreender tudo isto como um reflexo confuso de um espelho real. (HOFFMANN, 1993, p.127)

Retornemos aos conceitos de sátira e ironia defendidos por Jolles (1999). Segundo ele, a sátira define-se pelo processo de se zombar de algo ou alguém, com que ou com quem não se tem vínculo, bem como qualquer demonstração de apreço. Diferentemente disso, na ironia há uma relação de proximidade entre os envolvidos.

Visto dessa forma, podemos entender que a zombaria de Natanael destinada a Clara constitui-se em um caso de utilização da ironia. Além de essas personagens serem unidas pela condição de noivos, estão no nível intradieético. Não podemos, no entanto, dizer o mesmo no caso do narrador em relação aos concidadãos de Clara e Natanael, tendo em vista que, ao narrar o episódio da transformação do comportamento da sociedade – modificado após Natanael ter sido enganado por um Autômato –, o narrador

---

<sup>8</sup> Dado extraído de Notas feitas pela tradutora Claudia Cavalcanti no livro **Contos Fantásticos**, de E.T.A. Hoffmann

<sup>9</sup> Dado extraído de Notas feitas pela tradutora Claudia Cavalcanti no livro **Contos Fantásticos**, de E.T.A. Hoffmann

extradiegético zomba dos casais formados por homens que obrigam suas namoradas a provar seu estado humano e de mulheres que se submetem a esse pedido.

Em tom jocoso, o narrador fala da grande transformação que ocorre nas relações dos namorados, em que os cavalheiros obrigam suas companheiras a dar sinais de comportamentos espontâneos, para não serem enganados por um Autômato, como aconteceu na história de Clara, Natanael e Olímpia. A partir disso, entendemos que o escárnio não se dirige mais às pessoas com as quais o narrador tinha afinidade. Nesse caso, a crítica é levada para a sociedade em geral.

Deseja-se com esta sátira mostrar como as pessoas consideradas intelectuais, como Natanael, podem não diferenciar a aparência da realidade, ou até mostrar como a ciência não alcança todos os níveis para satisfazer as relações humanas, caso contrário, Natanael, poeta e estudante, teria sensibilidade maior para conhecer melhor suas companhias, não as vendo somente como um repositório de suas histórias. Outra vertente desta sátira também se relaciona ao julgamento superficial da sociedade, que, em muitos casos, seleciona para seu convívio pessoas providas de títulos (Olímpia era filha de um famoso professor universitário), sem dar atenção para sua verdadeira essência.

Vemos até aqui que o movimento iniciado pelas três cartas que praticamente dominam a metade da narrativa não se perde com a inserção de um único narrador. O narrador que assume o comando do relato segue construindo o jogo em que narrador, personagens e narratário estão envolvidos, para, cada vez mais, suscitar no leitor real a auto-reflexão sobre até em que medida ele pode enxergar além das aparências. Assim, percebemos um narratário exigente, que força o narrador a se cercar de muitos apelos para que sua história ecoe com sucesso nos ouvidos do leitor. Exemplo disso se configura com a passagem que relatamos anteriormente, em que o narrador evoca a opinião pública para dar verossimilhança a sua narração.

O leitor representado neste conto deve ser um leitor atento: deve ir reconstruindo todos os sinais deixados pelo narrador e pelo narratário, para, somente com eles, conseguir ter na leitura de Hoffmann um prazer maior que o de entreter. “O Homem da Areia” é um conto fragmentado do começo ao fim: constatamos esta alinearidade tanto na forma discursiva, que não é direta, quanto nas sobreposições de elementos estilísticos. Na primeira fase do conto os personagens dividem os mesmos papéis (de narrador e de narratário). Na segunda, o narrador-extradiegético usa da sátira, da ironia, de narrativas curtas para afirmar verossimilhança, além da servil forma como se dirige

ao leitor: “O que tem, honrado amigo?” (HOFFMANN, 1993, p.126). Com relação à presença dessa evocação do leitor realizada pelo narrador-extradiegético, temos a seguinte afirmação de Volobuef:

Percebe-se que o romântico não intenta satisfazer o leitor comum, disposto apenas a servir-se da literatura como passatempo ou entretenimento. Ele deseja, ao contrário, produzir um leitor intelectualmente ativo que se disponha a aceitar o desafio de abordar o texto de modo crítico e independente. Essa noção de interação entre o texto e público mantém-se ao longo do romantismo (...). (VOLOBUEF, 1993, p.71)

Essas palavras da autora sintetizam a razão de nossa análise sobre o conto “O Homem da Areia”. O estudo da relação entre narrador e narratário tentou identificar a mobilização que se deve fazer no ato da leitura diante das falas e posturas dessas instâncias narrativas. Sem um exercício acurado de percepção, o leitor ignorará os artifícios de que se valem narrador e narratário para sobrepor as suas verdades.

## 4 O conto fragmentado

### 4.1 O conto “Haimatocare”: os narratários explicitados

O conto “Haimatocare”, que relata a história da relação de dois amigos com um inseto desconhecido, ilustra uma narrativa inteligentemente estruturada sobre as bases do fantástico hesitante. As cartas trocadas entre as personagens desenredam o episódio do inseto que, supostamente, causa a discórdia e morte dos amigos cientistas Menzies e Broughton. A postura e a comoção exagerada das personagens, diante da morte do inseto e de seu funeral, incitam a dúvida que move o conto. Não se sabe se Haimatocare é um pretexto para a desavença dos amigos, assim como também não é possível explicar a postura estática das personagens, que não se alteram perante o absurdo da atitude da autoridade de O-Wahu, ambiente da história, de ordenar que se faça um enterro luxuoso para um inseto.

Concentra-se em “Haimatocare” um grande aliado para a manifestação do fantástico: trata-se de uma estrutura epistolar que permeia o conto, firmando-lhe invariavelmente a hesitação. A troca de epístolas traz em sua estrutura um jogo demarcado que põe em evidência os elementos relativos ao tempo, a verossimilhança, a relação que a narração estabelece com o leitor e a relação que o narrador estabelece com o narratário.

A busca pelo distanciamento do autor em relação à obra, pela objetividade, é um dos princípios suscitados pela utilização da estrutura epistolar na construção literária. Vendo por este ângulo, Hoffmann encontrou nessa forma epistolar um jeito de exercer sobre os contos que selecionamos, em especial sobre “Haimatocare”, um modo de criar uma distância e, ao mesmo tempo, uma proximidade com o leitor real, intensificando os efeitos da hesitação.

A julgar pelo início do conto, há no prólogo a presença do autor, ou transcritor<sup>10</sup>, como estratégia para fazer crer que a história de “Haimatocare” encontra embasamento no mundo real. Como se não bastasse Hoffmann se apresentar como um transcritor, ou editor, das cartas, inclui Adalbert von Chamisso, escritor contemporâneo ao seu tempo, para fortalecer a ambivalência que está por vir.

---

<sup>10</sup> Transcritor é uma expressão usada por Oscar Tacca, em *Vozes do Romance*, ao se referir ao autor que, para se distanciar do relato, se coloca na condição de um transcritor. Este transcreve algo que lhe foi determinado.

O estilo de discurso fragmentado em epístolas, como dito no capítulo anterior, é comum em Hoffmann, e serve-nos aqui para refletirmos em que medida os elementos da narrativa, como, por exemplo, o modo de estruturação da narrativa, podem provocar um efeito que leve à construção e à intensificação da ambigüidade interna da obra fantástica.

Com efeito, o narratário, ou o destinatário interno, na terminologia de Oscar Tacca, é posto em evidência na narrativa epistolar. Segundo Tacca, “a composição epistolar permite (...) um jogo rico em relação ao destinatário.” (TACCA, 1983, p.43). Essa notoriedade dirigida ao narratário enriquece a manifestação do fantástico no texto. Sendo o narratário evocado constantemente, o narrador deve se esforçar em criar mecanismos que o convençam, ou o manipulem, ou dele se aproximem ou, dependendo das circunstâncias, dele se distanciem.

Dessa forma, o narratário em “Haimatocare” é tão importante quanto o narrador. Ambos, por meio das 15 cartas trocadas entre si, apresentam uma grande mobilidade dos componentes narrativos: o narrador que ora se utiliza da voz para emitir seu discurso instaurado numa missiva ao narratário, em outro momento passa a desempenhar a função de receptor ao receber a resposta de seu correspondente. Assim, narrador e narratário cambiam constantemente as funções, dando agilidade para a narrativa e ao mesmo tempo reafirmando a importante noção de verossimilhança nela inscrita, dado que o processo de interação entre as pessoas por meio de carta é pertinentemente habitual no mundo cotidiano. E também, por outro lado, esse tipo de composição favorece o encontro de várias vozes, enfraquecendo a exclusividade de um único discurso, que poderia colocar o texto numa zona de estabilidade. Surgem, nessa instabilidade, as bases para se criar a hesitação.

As vozes que se manifestam em “Haimatocare” provêm das personagens J. Menzies, A. Broughton, o Governador de Nova Gales do Sul, o Capitão Bligh e E. Johnstone. Os dois primeiros são cientistas e amigos e, juntos, partem para uma expedição científica à ilha de O-Wahu. O Governador é a personagem responsável por autorizar a expedição e escolher a tripulação, que tem por chefe o Capitão Bligh. Já E. Johnstone é amigo de Menzies, não participa da história diretamente, sua presença é pressuposta por seu confidente. Dessa maneira, todos estão envolvidos na história de Haimatocare, um inseto que, teoricamente, foi responsável pelo fim trágico dos dois cientistas que disputavam sua posse.

De início, J. Menzies não é escalado para compor a expedição. Declarando afinidades científicas com o amigo Broughton, o escolhido para a expedição científica, solicita ao Governador autorização para embarcar. Feito isso, a viagem segue seu destino. O capitão Bligh expressa-se nas três correspondências finais quando comunica ao Governador a desavença e o motivo da morte dos dois cientistas, Menzies e Broughton. E. Johnstone, por sua vez, cumpre somente o papel de narratário, recebe as confidências de seu amigo Menzies.

Em termos de construção de narrativa fantástica, “Haimatocare” lucra ao ser constituído por troca de correspondências entre as personagens. Por um lado, a distância favorece Menzies a quebrar a barreira natural posta pela hierarquia entre ele e o Governador. Por outro, o propósito do distanciamento facilita uma interpretação completamente distorcida do Governador, que justifica sua insensata ordem de autorizar um funeral para um inseto. Indo além: a ambigüidade propriamente dita centraliza-se na questão do leitor real, que é levado a pensar se o Governador também sofreu algum tipo de influência sobrenatural do inseto, ou se agiu daquela maneira por ser incapaz de averiguar com mais racionalidade os fatos por estar deles distante.

Entender a estruturação da narrativa que predomina em “Haimatocare” implica situar a ordem cronológica das cartas, que, não atendendo à estrutura linear típica das correspondências comuns, também contribui para a manifestação da hesitação. Não se tem no conto uma ordem direta em que o emissor emite uma mensagem e, na seqüência, recebe a resposta. O fato de a maioria das cartas trocadas entre as personagens não ser respondida enrijece a dúvida, dado que essa é mais uma forma de ruptura, além daquela que a própria forma narrativa epistolar já indica. O leitor real espera com a próxima carta um confronto ou confirmação das idéias lançadas pelo emissor, o que, com a ausência de respostas, não acontece.

Tudo isso reflete em um tipo de narração, que Genette, em Discurso da Narrativa, define como intercalada (entre os momentos da ação):

(...) é, a priori, o tipo mais complexo, dado tratar-se de uma narração de várias instâncias; podendo a história e narração enredar-se nela a um ponto tal que a segunda reaja sobre a primeira: é o que se passa em particular, no romance epistolar de vários correspondentes, onde, como se sabe, a carta é, ao mesmo tempo, meio da narrativa e elemento da intriga. (GENETTE, 1972, p.216)

O fato de a narração de “Haimatocare” ser do tipo intercalada torna mais complexa a análise da obra: o tempo da narrativa é um, o da narração é outro. No caso do conto em questão, que não tem uma narração direta, percebe-se um texto com aspecto de mosaico, em que “a carta é, ao mesmo tempo, meio da narrativa e elemento da intriga”, como define Genette. Cenas vão se construindo a partir de cartas que fragmentam a narração e vão distanciando o leitor de uma contemplação segura sobre o estranhamento em relação às ações das personagens: o leitor fica sem saber qual carta contém uma mensagem mais verificável.

Assim, o número de aparição das personagens é distribuído de forma mais ou menos equilibrada. Sem linearidade, sem monopólio da fala, a ambigüidade ganha espaço na medida em que o leitor se encontra na expectativa de que na próxima correspondência existam subsídios suficientes para trazer à luz esclarecimentos sobre o incômodo que é proposto pela existência de um inseto. Dessa forma, coexistem paralelamente à ação diferentes personagens. Broughton e Menzies, os protagonistas da trama, têm, em suas participações, um número equilibrado de atuações entre as funções de narrador e de narratário. Cada um aparece dez vezes na narrativa. Menzies, em sete cartas, desempenha a função de narrador e, em três, a de narratário. Broughton atua cinco vezes como narrador e cinco vezes como narratário.

Com exceção de E. Johnstone, todas as personagens ocupam as funções de narrador e narratário, e Hoffmann - com a credibilidade de seu nome, que funciona como um recurso para valorizar os discursos tanto do narrador quanto do narratário - não deixa de ser um narrador e um narratário, se levarmos em consideração que “o narratário torna-se narrador primeiro, na medida em que recolhe uma narração oral ou recebe um texto dirigido a ele e o edita” (FIORIN, 1999, p.122).

Já Eduardo Johnstone se diferencia das demais personagens por ser a única a se manifestar somente com a função de narratário. Sua presença depende da interpelação da personagem Menzies. No entanto, nem por isso se faz menos importante que as demais, nem poderia ser caracterizada como passiva. Diferentemente disso, Menzies, ao se referir ao amigo, deixa claras evidências de um sujeito atuante:

**Tens razão**, meu querido amigo, quando te escrevi a última vez, estava realmente perseguido por um acesso de esplim” (HOFFMANN, p.35, grifo nosso).

**Não**, eu não sou nenhum sonhador (...) (HOFFMANN, p.39 grifo nosso)

Achas estranho, bem o sei, que minha curiosidade me leve para o reino dos insetos. (HOFFMANN, p.36)

As expressões “tens razão”, “não, eu não sou nenhum sonhador”, “bem o sei” dão claras evidências de um contato atual e contínuo entre Menzies e Eduardo, embora esteja explícito que as cartas só partem de Menzies. A estratégia usada para introduzir esse narratário é o feedback, o que não define naturalmente como sendo verdade as deduções que Menzies faz de Eduardo em relação a sua manifestação. Pressupor o comportamento do narratário (E. Johnstone) a partir da transcrição de Menzies, pode não conferir a exata reação de Eduardo Johnstone. Levanta-se, deste modo, a dúvida para o leitor: Menzies estaria reproduzindo fielmente as falas de Eduardo, ou estaria reconstruindo as falas do amigo de acordo com suas intenções?

Recorrendo a Genette, Fiorin (1999) esclarece que esse tipo de atuação do narratário alude a uma das cinco funções do narrador: a comunicativa. Essa função seria concernente a uma orientação para o narratário. Existe, nesse sentido, uma preocupação de se estabelecer um contato ou um diálogo. Em “Haimatocare”, a intenção de um diálogo nos parece mais provável, tendo em vista que é para Eduardo que Menzies expressa, em tom confessional, com mais intensidade e credibilidade, suas emoções, seus temores e seus pressentimentos. A expressão “tens razão” resgata um discurso já conhecido do narrador: a atuação indireta do narratário.

Esse aparente esforço de Menzies para introduzir Johnstone no interior de suas respostas não passa de uma das fortes menções ao fantástico, pois vemos uma estratégia do narrador já justificar, de antemão, a racionalidade de sua demasiada fissura pelo inseto, e, posteriormente, a morte que a ele estaria reservada. Em razão disso, a ambigüidade está prevista no choque entre o discurso racional e pressuposto de Johnstone e os acontecimentos que Menzies, nas cartas encaminhadas ao amigo, pôde escamotear.

Outra passagem de igual importância aparece no trecho a seguir, em que o narratário se manifesta por intermédio da imaginação do narrador. Circunstância que, de acordo com Fiorin, é demarcada como função comunicativa dentre várias assumidas

pelo narrador. Assim, o narrador estabelece contato com o narratário, transpondo para sua narrativa a reação do seu interlocutor:

Vejo-te sorrir ironicamente ao ler essas palavras entusiásticas, ouço-te dizer: - “**Pois sim!** ele me voltará com um Swammerdam inteiramente novo no bolso; mas se eu o interrogar acerca das tendências, dos costumes, dos usos, da maneira de viver dos povos estrangeiros que ele tiver visto, se eu desejar saber desses pormenores que não estão em nenhum relatório de viagem, que não se comunicam senão oralmente, ele me mostrará umas enfiadas de corais, uns mantos, sem quase mais nada. Suas traças, seus escaravelhos, suas borboletas, fazem-no esquecer o homem.” (HOFFMANN, 1993, p.36, grifos nossos)

Vale ressaltar que há justificativas diferentes para as trocas de correspondências entre Menzies e Johnstone e entre Menzies e Broughton. No primeiro caso, as cartas são trocadas pela distância física entre ambos. Já no segundo, ao que tudo parece, as cartas são trocadas entre eles com a intenção de se manterem distantes espiritualmente, já que ocupam o mesmo espaço. Deste modo, fica evidente que as atitudes de Menzies frente a estas duas personagens são distintas. Em relação a Johnstone, podemos observar uma manipulação favorecida pela distância; quanto a Broughton, Menzies não consegue dissimular, e assim o conflito se torna inevitável. Indo por esse caminho, fica a constatação de que o leitor real não tem referências neutras para avaliar as relações entre as personagens – que poderiam desvendar o mistério de Haimatocare -, pelo fato de haver interferência do código nas mensagens.

A situação acima, que acaba gerando esse torvelinho de ações para aquecer a ambigüidade, une-se à estratégia do narrador, que, como quem pretende justificar seu desequilíbrio perante o inseto, se utiliza do recurso de introduzir uma narrativa menor dentro da história. Com ar natural, tenta convencer o narratário da normalidade da sua afeição pelos insetos, contando a história de um homem que, apaixonado como ele pela espécie, foi capaz de ignorar a presença do irmão que não via fazia trinta anos por causa de sua ocupação com a morte de um inseto, deixando uma indagação para ele próprio e para o narratário:

Afinal de contas, para que falar tanto a fim de justificar minha predileção? Não será para me persuadir a mim mesmo de que é unicamente o impulso da pesquisa que me leva de modo irresistível a O-Wahu, e que não vou ao encontro de algum acontecimento incrível de que tenho o estranho presságio? (HOFFMANN, 1993, p.37)

Pergunta-te a ti mesmo, Eduardo, o que eu faria se tu entrasses de repente na minha cabina e me encontrasses absorto na contemplação de algum inseto notável: pensas que eu continuaria a examinar o inseto se me mexer, ou que te cairia nos braços? (HOFFMANN, 1993, p.37)

Também não te esqueças, meu caro amigo, que o reino dos insetos é justamente o mais admirável, o mais misterioso de toda a natureza. (HOFFMANN, 1993, p. 37)

Os questionamentos de Menzies feitos a Eduardo não parecem ser um puro recurso de retórica. Ao contrário, esse contato sugere uma maneira enfática de o narrador se esforçar em convencer o narratário, no caso Eduardo – e, por consequência, o leitor real que ele representa – da pertinência de sua estima acentuada pelo inseto. Vale observar que, neste processo persuasivo, o narrador incute-lhes a dúvida no momento em que joga com dois elementos antagônicos: ciência e presságio.

Podemos por ora inferir que esse narratário não é um receptor passivo e que o narrador dispõe de um grande esforço para atingir seus objetivos. Com o uso da segunda pessoa do singular (“tens”, “já te escrevi”, “vejo-te sorrir”, “achas estranho”, “para te desarmar”, “pergunta-te a ti mesmo”), o narratário é inserido constantemente na primeira correspondência. Como já vimos, ele toma a voz e age diretamente no discurso. Quando isso não ocorre diretamente, o narrador utiliza o recurso de feedback, como já observamos

Assim, esse cruzamento de todas as pessoas do discurso visto em “Haimatocare”, em que há um “eu”, um “tu” e um “ele”, favorecidos pela narrativa

epistolar, não põe em discussão o fantástico só enquanto uma manifestação literária, mas também como o distanciamento do homem frente ao próprio homem

As cartas revelam que as personagens não se conhecem. Há uma tentativa de tornar comum um apreço por um inseto, como se não se conhecesse esse lado do homem que pode dar valor para aquilo que não é conhecido, aceito pelo senso comum, mas que vive no lado subversivo, retaliado pela sociedade.

A idéia de o estranhamento passar a ser algo natural faz ver Hoffmann como um precursor de um modelo estético moderno de narração, no qual não cabe um estilo de realismo calcado na base que o senso comum identifica como real, que seus seguidores desejam exprimir na literatura. Remetendo-nos a Adorno, verificamos a leve tendência moderna que o fantástico de Hoffmann começa a adotar:

O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez, aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens são apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética, reflete-se o desencantamento do mundo. (ADORNO, 2003, p.58)

As constantes justificativas, na primeira carta, de Menzies ao amigo, põem em evidência o fato de ambos não se conhecerem, o que para Eduardo torna incompreensível as preferências do amigo, causando-lhe estranhamento, e, para o fantástico, resulta em hesitação. Na segunda correspondência, antecipando-se a seu relato sobre Haimatocare, Menzies volta a demonstrar que seu amigo não o conhece bem e o qualifica como um sonhador, dizendo: “Não, eu não sou nenhum sonhador.” (HOFFMANN, 1993, p.37).

Dentre todos os narratários - Menzies, Broughton, Governador, Capitão Bligh -, E. Johnstone, embora sendo o único ausente, sobre o qual não se tem muitas referências, a não ser aquelas fornecidas pelo narrador, é o que mais sobressai. Não são os protagonistas, Menzies e Broughton que melhor atuam na posição de narratários.

Eduardo é aquele a quem são dirigidas as duas mais extensas cartas e com as informações mais importantes para instalar a ambigüidade e a hesitação na narrativa. Nelas, Menzies, ao se reportar a Eduardo, dá continuidade à curiosidade que o editor

das cartas, Hoffmann, iniciara antes de apresentá-las. Assim, Eduardo promove, na sua condição exclusiva de narratário - ou seja, de elemento que só ouve sem se manifestar -, a curiosidade do leitor real, que fica a observar como Menzies se comporta diante da imobilidade de seu correspondente, que nunca o questiona nem o contraria.

(...) sim, deixa-me contar por miúdo uma história que agora me ocorre, para te desarmar depois pela comparação que terás de estabelecer entre mim e o protagonista da mesma. (...)  
(HOFFMANN, 1993, p.36)

Depois de Johnstone, em nível de importância para a instalação da hesitação e transposição desta para o leitor real, segue a personagem Governador de Nova Gales do Sul. Na condição de narratário, foi o primeiro a pôr à mostra o efetivo desvio da normalidade cotidiana. Broughton lhe escreve solicitando providências sobre o comportamento de seu parceiro, segundo ele, tomado por uma paixão estranha.

Em outra situação, ao receber o relatório do Capitão Bligh, que testemunhou a morte dos dois cientistas amigos, com toda a tragédia detalhada, desenvolve uma postura ambígua. Declara a causa da morte dos dois funcionários como uma extrema abnegação à ciência, no entanto autoriza um enterro dentro do mais elevado padrão para o inseto que, indiretamente, causara a morte dos cientistas. Dessa situação surge outro viés de ambigüidade no conto: a falta de coerência da atitude do Governador que autoriza honrarias a um inseto, o que resulta em estranhamento, dado que se espera de uma figura que representa o poder e o status quo uma postura mais racional.

Vale ressaltar que a atitude inusitada do Governador proveio da leitura que fez dos fatos narrados pelo Capitão Bligh. Este, por sua vez, encaminhou um relatório ao Governador explicando que Broughton e Menzies disputavam a autoria da descoberta de uma espécie rara de inseto. Nada mencionou sobre qualquer sentimento diferente que o inseto tivesse despertado em ambos. Isso significa que o Capitão, não fossem as situações posteriores da narrativa, teria rompido a hesitação e levado o conto ao plano do estranho, conforme definições de Todorov, sendo que parte dele uma explicação racional: a discórdia e a morte dos amigos ocorreram por uma disputa científica e nada mais.

Entretanto, como a narrativa não se finda com o sepultamento do inseto, vemos o desencadeamento de outra situação, aquela em que o Governador, novamente na condição de narratário, encerra o conto ao ler o último relatório enviado pelo Capitão. É nessa ocasião que o desfecho se faz com a narração de um discurso metalingüístico. O capitão narra como se deu o comovido enterro de Haimatocare, como as pessoas, em especial as mais respeitáveis autoridades da ilha, não contiveram as lágrimas ante o discurso comiserador de Davis, amigo e mensageiro de ambos os amigos mortos.

Diante do exposto até aqui, constata-se que a manifestação do narratário neste conto é motivada pela própria estrutura do texto. Toda correspondência pressupõe uma expectativa de resposta. Nas 15 cartas trocadas entre os personagens houve a manifestação clara dos narratários, até mesmo de forma pressuposta, como já visto detalhadamente sobre o narratário Eduardo.

Além da evidente atuação dos narratários em “Haimatocare”, expressamente demarcados nas missivas de Hoffmann, é notável a contribuição da relação do narratário com o narrador para assentar o conto numa dimensão do sobrenatural ou do estranho, na acepção de Todorov (2004) e de Furtado (1980).

Mesmo as personagens secundárias são relevantes para manifestação do fantástico. Sua passividade ajuda a definir um ponto alto da hesitação no conto. São espectadores dos comportamentos das personagens principais, que cada vez mais desenvolvem atitudes incoerentes com aquelas vividas na vida comum. Nenhuma das personagens se impressiona, por exemplo, com o fato de um governador expressar ordens para que se faça um funeral, tampouco repleto de honrarias, para um inseto, sejam quais forem as razões. Tudo segue naturalmente.

A personagem Menzies, um dos protagonistas do conto, descreve ao narratário um estado de completa absorção espiritual ao se deparar pela primeira vez com o inseto que nomeou Haimatocare. O quadro descrito pela personagem não condiz com o comportamento natural de um cientista ou apreciador da fauna. Vai além. A reação do cientista atinge o limiar do sobrenatural, perde o movimento do corpo, a respiração, e só ao som de murmúrio e sussurro vindo das folhas recupera sua capacidade física, para finalmente tomar posse do inseto.

A presença do inseto não só abala as estruturas física e mental de Menzies como também desvia o comportamento dos outros personagens. Seu maior amigo torna-se inimigo. As honrarias fúnebres, feitas de praxe a um humano célebre, são destinadas agora a um inseto por toda a comunidade da ilha O-Wahu. A exacerbada alteração do

cotidiano não se limita apenas ao estranho funeral. Outro aspecto, inquietante do ponto de vista do mundo real, diz respeito ao fato de que a personagem Broughton passa a ter conhecimento do nome Haimatocare, usado por Menzies para identificar o inseto, sem nunca Menzies tê-lo mencionado antes.

A morte é outra temática explorada neste conto em favor da ocorrência sobrenatural. As personagens principais são envolvidas por uma paixão descomunal, desproporcional à posição de cientistas que usufruem ou à condição de amigos íntimos que eram. Lutam arduamente não por sucesso, poder, dinheiro. Desafiam a vida e se desfazem dela por um inseto.

À proporção que o fantástico é fortalecido pelo encadeamento de cenas que contradizem o senso comum, mais nos deparamos com o acentuado grau de ambigüidade que ele sustenta por intermédio de seus elementos narrativos, em especial pela ação do narratário. Sendo este uma peça importante para a continuidade da narrativa, na medida em que sua função é interagir por meio da resposta com seu destinatador, o narratário não hesita, não intervém, não se indigna com nada. Sua única reação, quando a expressa no final do conto, vem para deixar o leitor hesitante entre várias possibilidades. O narratário expressa um profundo pesar, uma verdadeira comoção no enterro de um mero inseto, que faz o leitor se perguntar quais seriam as relações que a morte de Haimatocare teria com a exacerbação de sentimentos tão pesarosos frente à morte dos insetos.

Nesta construção narrativa proliferam diferentes narratários, impossibilitando o leitor real de ter uma única leitura dos fatos do conto “Haimatocare”, sem considerar a multiplicidade de campo que o demasiado amor pelo inseto pode abranger. Assim, uma das possíveis leituras refere-se àquela em que se poderia considerar o inseto Haimatocare um simples objeto de disputa científica entre duas pessoas que têm a oportunidade de pôr à prova a legitimidade da amizade que dizem existir entre si.

Considerando que todas as personagens são narratários, uma vez que todas são destinatários das cartas que constroem a história, podemos afirmar que os narratários tecem um jogo de maneira a alimentar a dúvida no leitor real, nunca se pronunciando sem o devido cuidado para não destruir a ambigüidade que paira no texto. É o caso do Governador, que não responde às reclamações de Broughton em relação ao amigo, e de Eduardo, que também nunca contraria o teor das fortes confissões do amigo, até porque se trata de uma personagem pressuposta com voz delimitada por Menzies.

Os narratários, como num processo de espelhamento do narrador, lêem as missivas e agem de acordo com suas mensagens, nunca se colocando a favor de qualquer esclarecimento racional ou sobrenatural, nem contrariando o teor das mensagens a eles destinadas. O narratário desnorteia o leitor real, uma vez que age na mão dupla, ora sugerindo uma simples fatalidade do acaso, ora alimentando a possibilidade de haver a manipulação de um inseto com poderes inexplicáveis sobre as personagens. Não se pode afirmar, por exemplo, que Haimatocare possui uma força sobrenatural a ponto de atrair as personagens centrais à morte, porque a relação dos amigos também sugere laços muito mais estreitos do que uma amizade convencional. Essa outra leitura é possível pelo efeito estranho suscitado em Haimatocare. Nele, o lado racional da ambigüidade está sempre presente. O poder incomum do inseto sobre as personagens pode ter aparência de uma disputa de vaidade intelectual ou uma explicação amorosa, não anulando, mesmo assim, a vertente sobrenatural, no sentido de ruptura das leis naturais, ruptura traduzida pelo comportamento extraordinário das personagens, como já relatamos.

Na correspondência a seu confidente e amigo, Eduardo, Menzies refere-se ao amigo Broughton como “sábio e jovial”, sendo este último adjetivo totalmente desnecessário para o contexto. Broughton chega a solicitar diretamente ao Governador a autorização para que seu amigo o acompanhe na expedição científica, haja vista suas afinidades científicas e laços fraternos. Respondendo ao pedido, é este narratário, o Governador, quem oferece elementos para supormos haver a temática do homossexualismo:

#### Resposta do Governador

Noto com sincero prazer, meus senhores, que a ciência vos ligou por laços de amizade tão íntimos, que dessa bela união, desse esforço conjugado, é lícito esperar os mais ricos e esplêndidos frutos (...). (HOFFMANN, 1993, p.35)

A decisão de Broughton de relatar para o Governador o estranho comportamento de seu amigo também deixa margem para se desconfiar do desejo de Broughton não pelo inseto, mas agora pelo próprio Menzies. Broughton queixa-se da transformação do

amigo em obstáculo para suas pesquisas científicas, no entanto, não esclarece o motivo da desavença entre eles. Relata, porém, que o amigo fora tomado por uma paixão arrebatadora, e expressa um desconforto por não saber a quem Menzies oferece seu amor. O desprezo com que Menzies recebe o amor da rainha Cahumano, mulher do rei Teimotu, autoridade de O-Wahu, local onde os cientistas estão hospedados e trabalhando em suas pesquisas científicas, é a única coisa que se sabe sobre a vida sentimental de seu amigo.

Haimatocare, do centro da história, passa a ser, assim, um pretexto para levar à evidência a desunião da suposta relação amorosa dos protagonistas. Uma relação que poderíamos, sem dúvida, de acordo com Ceserani (1999), aproximar do modelo do amor romântico do século XVIII.<sup>11</sup>

Segundo Ceserani, o amor do Romantismo tem conexão com o amor-prazer e outras espécies de amor de séculos anteriores. A peculiaridade do amor romântico concentra-se no amor-paixão, aquele de entrega total dos amantes que só se vêem numa unidade, em que corpo e alma se fundem, ignorando as obrigações impostas pelos cânones sociais. As exigências de prover família, de executar obrigações individuais e demais ditames dessa época esbarram no conceito de amor livre e exagerado do Romantismo. Na contramão do amor romântico, os obstáculos sociais e outros providos pelos próprios amantes em decorrência de divergências pessoais incorreriam na busca pela morte, a única maneira encontrada para resolver o distanciamento entre os que se amam: situação verificada no conto com a morte de Menzies e seu companheiro.

El amor romántico es una fuerza imperiosa e irresistible, que no admite compromisos; a diferencia de otros modelos amorosos, inviste también al matrimonio, ambiciona desarrollarse también dentro de éste (con el nacimiento del denominado “matrimonio por amor”). De donde proceden los conflictos con las estructuras económicas y las exigencias de las familias, con las relaciones de clase, etcétera. (CESERANI, 1999, p.124)

De acordo com Ceserani, o fantástico é também outra forma de criticar os excessos desse amor romântico pelo fato de nele haver o componente da projeção. Nesse tipo de amor, um indivíduo projeta em alguém, ou em algum objeto, todo o

---

<sup>11</sup> O autor cita o amor romântico entre os oito temas, que, segundo ele, fazem parte da abordagem do enredo do tipo fantástico.

sentimento amoroso com tamanha intensidade que chega a não se sentir digno e capaz de concretizar esta união:

También la literatura fantástica asume una tarea crítica sobre este tema relevante. Y, así, em sus textos encuentran expresión todos los extremos y las aberraciones del amor romántico: los excesos de la proyección individual del deseo de amor em un objeto que nos es digno del mismo o que ni siquiera se da cuenta de ello, sublimaciones que llegan a encarnar el objeto amoroso em una imagen pictórica o, incluso, em un fantasma. (CESERANI, 1999, p.128)

Pensando na hipótese de haver entre Menzies e Broughton uma relação afetiva que impulsionasse o desfecho da história, teríamos uma crítica do amor romântico que Ceserani pontua. Então seria levantado um dos temas do fantástico que esse teórico identifica, a temática da frustração amorosa.

Em “Haimatocare”, vemos a personagem Broughton projetar seu desejo individual na figura do narratário, Menzies, que já não mais corresponde à relação amorosa antes compartilhada por ambos. Menzies nutre agora uma obsessão de proporções incomensuráveis a um inseto que tomou por completo o controle de seus sentimentos. Sendo o ciúme a causa de destruição do amor de Menzies a seu parceiro, Broughton propõe um duelo corporal com a intenção de matar e morrer, não por Haimatocare, mas para estar junto de seu companheiro de corpo e alma, situação que exprime bem a exacerbação do amor intransponível e eterno que caracteriza o amor romântico.

Esse caminho percorrido para comprovar a existência da temática da frustração amorosa defendida por Ceserani reforça a noção de desequilíbrio que sustenta o conto. Pois, caso essa hipótese seja crível, podemos entendê-la como mais um recurso favorável ao jogo de termos e situações ambíguas que desnorteiam os leitores reais e encaminham cada vez mais a narrativa “Haimatocare” para a literatura fantástica com sua estrutura fragmentada, evidenciada pelas interrupções mantidas pela seqüência de cartas e pela desestruturação das leis cotidianas

#### 4.2 Os múltiplos leitores de “Haimatocare”

O conto pode ser dividido em dois níveis: no primeiro nível estão os leitores, ou os narratários representados, a quem são dirigidas as cartas; em outro nível está o leitor real. Com essa divisão pretendemos mostrar que a hesitação provém justamente da falta de questionamento que os narratários, no primeiro nível, apresentam.

Assim, são pensadas várias estratégias para o narratário não demonstrar nenhuma forma de questionamento. Por exemplo, Menzies estaria perturbado, ou algo sobrenatural o atormenta. Para contornar os possíveis questionamentos quanto ao comportamento de Menzies, introduz-se outra narrativa dentro da carta. Com o intuito de explicar a intensa admiração da personagem pelo inseto, o narrador conta a história de um senhor que tem uma excessiva admiração por um inseto a ponto de ignorar a presença de seu irmão, vindo de outro país, para visitá-lo. Essa personagem volta-se totalmente ao inseto de estimação, no momento de sua morte, como no fragmento:

(...) Mas não deves acusar-me de negligenciar ou esquecer os homens e até parentes, amigos, enlevado por este interesse que tu achas estranho. De qualquer maneira, nunca chegarei ao ponto de agir como um velho tenente-coronel holandês que...sim, deixa-me contar por miúdo uma história que agora me ocorre, para te desarmar depois pela comparação que terás de estabelecer entre mim e o protagonista da mesma.  
(HOFFMANN, 1998, p. 36)

Esse trecho também aponta para a ironia de que comumente Hoffmann se utiliza para confundir o leitor. No caso, a ironia a que nos referimos consiste na atitude arbitrária de Menzies. Este comenta a seu narratário, E. Johnstone, um exagero cometido por um holandês que velava com tanto cuidado seu insetozinho a ponto de desprezar a presença do irmão, vindo de longe para visitá-lo, enquanto ele próprio,

posteriormente, expressa tão desmedido sentimento por Haimatocare, levando-o às últimas conseqüências que a morte pudesse representar. Nesse caso, surge uma ironia, pois o leitor real percebe a contradição implícita na ação da personagem e a sua manipulação do narratário.

No interior da narrativa, excetuando-se o duelo dos amigos, as coisas quase nunca se desarmonizam. O leitor real assiste até em que medida os narradores vão continuar, mediados pelas correspondências, a conduzir seus leitores imediatos, ou os narratários, a acreditar em um objetivo puramente científico. Pois desejam convencer que o interesse desmedido pelo inseto tem natureza material, associando ao fato um valor de vaidade profissional para anular qualquer desvio de conduta que a disputa pudesse ensejar.

Todas essas possíveis justificativas dos narradores constroem um jogo narrativo em que a hesitação se prolonga. Embora internamente tudo ande em conformidade com as mensagens enviadas, e o leitor real perceba esta mesma conformidade, ele sente os efeitos do estranhamento: isso corresponde a dizer que a linearidade da atitude dos leitores internos enseja no leitor real uma hesitação que leva a querer entender como não há estranhamento das personagens frente a todo esse absurdo encenado compor suas rotinas. As personagens não possibilitam que o leitor tenha uma clareza dos fatos por haver um emaranhado de narradores e narratários expressando-se por cartas. Em vez de uma correspondência trazer informações que conduzam novamente as coisas à normalidade, rompida pela carta anterior, a estrutura epistolográfica compromete no conto o campo de visão do leitor. Assim, as personagens vão agindo com segurança e correspondendo-se. E a expectativa que deveria haver entre as personagens que trocam entre si informações é transferida para o leitor real, que não consegue ver um entrosamento entre o conteúdo das missivas e a realidade. Trata-se de uma sucessão de correspondências com textos muito claros e ao mesmo tempo muito incoerentes, se refletidos sob o âmbito da lógica em que essas personagens estão inseridas.

As personagens agem normalmente, porém é possível uma leitura que questione as reações de normalidade. Ao leitor real, por exemplo, não é compreensível a natural aceitação de Broughton quando Menzies diz que o duelo a ser protagonizado por eles próprios será apreciado pelo inseto: “Estarei no lugar indicado, e no tempo indicado. Haimatocare assistirá à luta travada por sua posse”. (HOFFMANN, p.41)

Algumas características próprias da escrita epistolar aproximam o leitor real do narratário em “Haimatocare”. Embora as cartas sejam comuns na obra de Hoffmann,

neste conto elas apresentam uma riqueza ainda maior. Propiciam agilidade ao texto, dando noção de proximidade entre os leitores externos, narratários e os fatos ocorridos: não são histórias pertencentes a um tempo remoto.

Mais que isso: a prevalência da estrutura epistolar nesta narrativa substitui recursos freqüentemente usados por Hoffmann, como o sonho e os delírios, que propiciam a aparição do sobrenatural. Verifica-se por meio do uso das epístolas, que são categóricas e grafadas em um tipo de linguagem comum a todos os leitores, uma relação explícita entre as ações habituais do cotidiano – o ato de se corresponder por meio de cartas - e os fatos sobrenaturais que elas, de certa forma, contribuem para existir.

A carta, que predomina na construção de “Haimatocare”, põe o leitor real a se questionar como é possível – diante de elementos tão concretos como o é a correspondência entre cientistas e pessoas do governo – as personagens não se darem conta do absurdo da situação.

Pressupõe-se um estado de lucidez no ato de escrever. A atitude de escrever implica tempo para articulação das idéias e preocupação com o contexto, sobretudo o estado de consciência. Além disso, Menzies, Broughton e demais personagens também não utilizam as cartas para narrar seus sonhos ou devaneios. Nas 15 cartas percebem-se conteúdos práticos e concernentes à vida comum. Na primeira há uma solicitação formal ao Governador. Na terceira e na quarta, Menzies conta a seu amigo as experiências e as expectativas de sua missão no lugar estrangeiro onde se encontra. Na quinta, trata-se novamente de um pedido formal ao Governador. Da sexta à décima segunda carta, há a explícita troca de acusações entre os protagonistas pela disputa do inseto. Por fim, as três últimas cartas são endereçadas formalmente ao Governador, mascarando, assim como as outras, as ocorrências sobrenaturais.

As cartas em “Haimatocare” permitem o extravasamento dos sentimentos e inquietudes das personagens sem deixar lacuna para simular, protelar ou criar outra realidade. O discurso é direto e as intenções são muito claras. Quem profere o discurso epistolográfico – cientista e Governador – dispõe de prestígio e de alto valor social para reforçar a verossimilhança diante do cotidiano. Essa corrente produzida pela objetividade da forma narrativa e pelas mensagens permite uma leitura que faz saltar à vista o ilógico da situação, considerando-se que as atitudes das próprias personagens não seguem a “normalidade” que essas sugerem estar usufruindo.

A ambigüidade também provém do choque entre os dois níveis, que só o leitor real consegue enxergar. De um lado há o conjunto de elementos que colocam a

ocorrência narrativa num plano racional: as cartas, o status das personagens principais, a temática da frustração do amor romântico; de outro, o estranhamento, ou seja, o desvio de conduta supostamente modificada pela presença de um inseto desconhecido, o seu funeral incomum.

No segundo nível da narrativa, os leitores mais atentos lêem a simbologia que se traduz na figura de Haimatocare, que, com o desenvolver do conto, é confundido com um inseto, depois com um piolho, posteriormente com uma borboleta. O fim da indefinição da identidade de Haimatocare, que também sugere ser uma mulher, acaba levando o conto para o âmbito do sobrenatural.

Sendo a borboleta um inseto normalmente reconhecido por sua beleza inconfundível, freqüentemente colorida, causa uma sensação de encanto e bem-estar. Mas Haimatocare não condiz com tais características. Encontramos na quarta correspondência a descrição de uma borboleta que “principia seu doido vôo circular após o cair da noite” (p.38). Com tais qualidades, temos duas direções. A primeira refere-se ao indício sobrenatural da borboleta noturna, que usa sua propriedade de se metamorfosear para também transformar as relações harmoniosas das pessoas em relações caóticas, transformar a vida em morte, transformar a vida cotidiana em vida excepcional. A outra diz respeito à metáfora que este inseto pode significar para uma leitura que confirme a presença do homossexualismo no conto. Essa opção sexual não deixa de representar uma transformação dos ditames apregoados pela sociedade em uma liberdade de escolha sexual diferente.

Em vista desse jogo de contrastes entre o mundo real e o seu oposto, constatamos ser o narratário em “Haimatocare” um mecanismo de cumplicidade para as personagens levarem até o fim da narrativa o fator dúvida para o leitor real. As cartas, em sua seqüência, constituem a totalidade do conto, mas não constituem a totalidade de uma única história. Nessa sobreposição de fragmentos aloja-se a hesitação, que se configura mais claramente nas diferentes percepções dos dois núcleos que formam o leitor dessas cartas editadas por Hoffmann, o destinatário interno e o leitor real.

## 5 A contribuição do Autômato

### 5.1 “Os Autômatos”: o diálogo e a epístola

Na estreita fronteira entre o real e o sobrenatural/meta-empírico imaginário que define o fantástico, o conto “Os Autômatos” ganha contornos bem definidos, pautados pela questão do duplo, que se estende do início ao fim da narrativa, a julgar pelo próprio título. A história trata da presença de um misterioso Autômato que causa grande alvoroço em uma cidade. As dúvidas a respeito da possibilidade de sua existência enquanto um “ser humano” se ampliam e atingem o estatuto do fantástico, uma vez que o boneco parece conseguir tocar o pensamento das pessoas, adivinhando fatos do passado. A figura do Autômato provoca a hesitação do conto. A idéia do duplo incita a ambigüidade, que culmina na epístola final.

O diálogo estabelecido entre as personagens centrais, Ferdinando e Ludwig, surge recortado pela ação do narrador extradiegético e de outras figuras secundárias. As relações entre Ferdinando e Ludwig sustentam o conjunto de mecanismos da ambigüidade.

Observamos que a hesitação do público representado no interior do conto é um componente relevante para compor uma imagem das possíveis reações do leitor real do relato. Nenhuma possibilidade de explicação fica completamente clara, nem para o público interno, que assiste às apresentações do Autômato, nem para o leitor implícito. O caráter insólito permanece durante toda a narrativa, uma vez que as sugestões para acabar com enigma não se definem pela linearidade. No processo de construção dos fatos, percebe-se uma trajetória rica em estratégias para afastar o leitor da certeza.

Um conjunto de fatores leva a ambigüidade a destacar-se neste conto, dentre eles sua forma fragmentada de se desenredar. No processo coletivo em que se dão os relatos, as personagens Ludwig e Ferdinando se expressam disseminando a dúvida e entremeando outros temas em suas conversas, que também sugerem ambigüidade. O conto tem início com a fala tendenciosa do narrador extradiegético, que se ocupa em contextualizar o leitor sobre a figura do Autômato. Paralelamente ao próprio mistério das atitudes do Autômato, o narrador faz de sua narração uma antecipação do jogo que terá continuidade com o diálogo entre Ludwig e Ferdinando.

O narrador extradiegético, os protagonistas e as personagens secundárias dividem espaço no momento da narração, criando uma estrutura não linear quanto à

organização da forma narrativa. As muitas vozes que expressam seus pontos de vista na narrativa são uma forma de expandir as incertezas: a parcialidade de cada personagem, ou do próprio narrador, leva a considerações sempre parciais a respeito dos fenômenos estranhos que são descritos. Nesta intercalação de vozes, observa-se, por exemplo, uma expressiva tendência de o narrador estimular a dúvida em relação à real identidade do boneco nomeado Turco. O narrador, ao chamar os protagonistas de “nossos amigos”, usa de um artifício para criar uma relação de proximidade entre as personagens, os leitores e o próprio narrador, instaurando, assim, uma possibilidade de se tomar como verdade as proposições dos protagonistas. Esse tratamento afetoso ao aproximar o narrador das personagens confere um aspecto de personalidade e, logo, de confiabilidade. O narrador extradiegético ganha força de narrador homodiegético, uma vez que mostra um olhar próximo dos fatos. Dessa forma, a impressão de realidade da história se intensifica.

No caso das personagens Ludwig e Ferdinando, ao trabalharem com a hipótese de que o boneco é uma entidade sobrenatural, logicamente, incitam o leitor implícito a acreditar nessa hipótese. Diante da falta de objetividade dos fatos, o leitor é induzido a compartilhar das idéias de quem lhe é mais próximo, no caso, dos “amigos”. O leitor compartilha as angústias e as dúvidas das personagens, pois, quando Ludwig e Ferdinando desenvolvem a hipótese de que o mistério do Autômato está relacionado às questões psíquicas do ser humano, cabe ao leitor uma possibilidade de interpretação racional da presença do Turco.

É importante também observar mais uma vez a ambigüidade por meio da neutralidade do narrador, que nunca se questiona em relação às observações de Ferdinando nem de Ludwig. O máximo que faz é fortalecer a hesitação dos amigos, que não conseguem decifrar o enigma do Turco. É possível pensar que exista uma intenção do narrador de fomentar a dúvida, uma vez que as personagens estão totalmente desorientadas pelo arrebatamento das experiências insólitas ou por suas divagações. O trecho a seguir aponta como o narrador abandona sua intenção de não acabar com os pontos de interrogação:

Assim como seu amigo, estava convencido de que a relação misteriosa pela qual o futuro encadeia-se ao presente podia muito bem se manifestar no olhar daquela estranha força que

trazia à luz as coisas mais misteriosas. Ludwig sentia-se obrigado a acreditar na sentença do oráculo, mas a maneira hostil e impiedosa pela qual o Turco revelara o destino funesto que ameaça o amigo deixava-o indignado contra aquele ser oculto a quem o Turco servia de máscara. (HOFFMANN, 1993, p.95)

O narrador também instaura a ambigüidade no conto por meio de descrições que definem as personagens secundárias, como o Professor X e o ancião. Ambos têm uma participação especial ao serem colocados como chaves do mistério que envolve a figura do Turco. Por isso mesmo, o narrador, na sua reiterada tarefa de manter a ambigüidade, oscila entre creditar valores positivos e valores negativos a essas figuras. Nesse ponto, surge a ambigüidade. De um lado o narrador se refere ao ancião, revestindo-o de elogios e de credibilidade, o que poderia ser dispensável, dada a experiência que sua idade já lhe garantiria. O leitor pactua com essas idéias. Depois, esse ancião apresenta o Professor X, e o narrador desprestigia o Professor X. Logo, instaura-se uma nova dúvida. Seria possível crer no ancião, ou seria melhor seguir as novas indicações do narrador? A seguir, o trecho exemplifica uma das tentativas do narrador de inferiorizar as informações vindas do Professor X:

A voz do professor tinha algo de extremamente antipático, como um timbre agudo de um tenor estridente e dissonante, que combinava muito bem com o tipo charlatanesco sob o qual gabava-se de suas curiosidades. Com grande alarde, foi buscar a chave e abriu o salão com luxo e bom gosto, onde se encontravam os autômatos. (...) (HOFFMANN, 1993, p.102)

Essa passagem identifica a determinação do narrador em criar a ambigüidade. Aqui o narrador, além de destruir a credibilidade do Professor X, chamando-o de “charlatão”, cai em contradição. Primeiro, o narrador desenha uma imagem do ancião como se ele fosse uma pessoa centrada, que não se manifesta inutilmente e que usa

palavras “judiciosas” (HOFFMANN, p.96); posteriormente, desqualifica sua informação, dizendo que o Professor X, mencionado pelo ancião, não passaria de uma fraude.

Os pontos de vista do narrador para aniquilar a estabilidade das coisas naturais em “Os Autômatos” figuram em uma das formulações de Genette (1972), que certifica que, mais que narrar, o narrador apresenta outras funções. Em se tratando de “Os Autômatos”, o narrador intervém no diálogo das personagens. Assim sendo, visualizemos o papel amplo do narrador, segundo Genette:

(...) Pode parecer estranho, à primeira vista, atribuir ao narrador, qualquer que ele seja, um outro papel além da narração propriamente dita, isto é, o fato de contar a história, mas nós sabemos muito bem que o discurso do narrador, romanesco ou outro pode assumir outras funções (...) (GENETTE, 1972, p.254).

A narrativa, construída basicamente pelo discurso direto produzido pelos protagonistas, Ludwig e Ferdinando, sofre algumas intervenções do narrador, que ora faz sanções às falas anteriores de outras personagens, ora apresenta novos fatos sob o prisma da dúvida, como no momento em que diz ser impossível abrigar, por falta de espaço, no interior do boneco, qualquer homem que pudesse penetrar na personalidade de seus ouvintes. Paira a dúvida no conto: qual seria o meio para o Autômato penetrar a intimidade das pessoas?

A ambigüidade nesse conto também é favorecida pela estruturação fragmentada. Observando atentamente, percebemos que os protagonistas, por um longo período, se distanciam totalmente da história do Autômato. Isso, a nosso ver, é uma tentativa de criar uma situação de conforto. Os protagonistas iniciam uma demorada discussão sobre alguns tipos de instrumentos musicais e reconduzem o leitor real a um plano mais estável, antes impossível, devido à hesitação. Além disso, é também uma forma de potencializar a retomada da hesitação que surge no final do conto.

Uma das personagens secundárias, o ancião, também realça a fragmentação da narrativa. Seu tom brando e sensato, conforme qualifica o narrador, permite um falso caminho para atingir o fim da hesitação. Espera-se pelo menos que um novo rumo para a ambigüidade passe a existir, no entanto a incursão do depoimento do ancião corrobora com a ambigüidade que já vinha sendo desenvolvida. Em vez da resolução, o ancião

remete a história para outra fase, que inclui outro mistério: agora o obscuro repousa sobre a figura do Professor X, segundo o ancião, grande entendedor de Autômatos e dono de uma orquestra composta por Autômatos.

Duas histórias relevantes, que também rompem com a linearidade da narrativa, merecem ser citadas. Uma resgata a história de Ferdinando e a cantora desconhecida por quem ele se apaixona; a outra relata o contato aterrorizante de Ludwig com bonecos quebra-nozes durante sua infância. As duas fortalecem a ambigüidade: nenhuma delas desfaz a hesitação do leitor. Pelo contrário, a história de Ferdinando e da cantora continuam ambíguas após o término da narrativa. Já a história dos quebra-nozes vem para justificar a relação desagradável entre ele e os Autômatos. De uma maneira ou de outra, os amigos Ferdinando e Ludwig e o narrador conduzem o relato de maneira a desviar a narrativa de um norte que alcance uma conjectura plausível.

Cabe-nos agora chamar a atenção dirigida para o diálogo dos protagonistas.

A princípio, Ludwig mostra-se cético em relação ao poder do Turco. Ferdinando, no entanto, embora não admita crer em poderes sobrenaturais, apresenta-se mais temeroso, pois já havia vivenciado uma experiência pautada por mistérios e ambigüidade em outros tempos, na ocasião de uma viagem. Ele relata uma história na qual se apaixona por uma mulher, que julga ser a mesma que posteriormente ouve cantar do outro lado da parede do quarto do hotel em que permaneceu certa vez. Contada essa história para Ludwig, este passa a ponderar sobre os possíveis poderes do boneco. Diante dessa constatação, podemos justificar que o estranhamento de Ferdinando é diferente em relação ao estranhamento do seu amigo, devido a ter experimentado antes algum contato com o universo do estranho.

Ludwig, embora se apresente mais resistente, é, assim como Ferdinando, tomado por uma sensação de ambigüidade. Pois ele tem em sua história uma experiência que o coloca na posição daqueles que vivenciam, por meio do estranhamento, o retorno de uma experiência do passado. No diálogo com Ferdinando, detalha a impressão que o boneco quebra-nozes lhe causava na infância, embora isso ainda o fizesse menos perturbado que seu amigo.

Ludwig é uma personagem importante para o fortalecimento da ambigüidade. A resistência que ele tem em relação às impressões do amigo gera incertezas no leitor. E dificulta a credibilidade em Ferdinando. Acreditar em Ferdinando significa percorrer os caminhos da hesitação – ele está certo em relação às suas opiniões sobre o Turco ou não?

Cabe observar que aqui há uma interferência do narrador no diálogo que vinha acontecendo. Ele provoca um desprestígio quanto às concepções de Ludwig, fazendo novamente com que o leitor volte a mergulhar na dúvida que consome o imaginário de Ferdinando. Segundo o narrador, a zombaria do público interno foi o único efeito que as observações de Ludwig alcançaram ao insinuar que seu boneco quebra-nozes de infância era mais original que o Autômato:

Todos riram muito, mas unanimemente acharam que a opinião de Ludwig era mais divertida do que verdadeira; pois, deixando de lado o raro espírito muitas vezes contido nas respostas do autômato, a relação oculta entre o Turco e o ser vivo que falava através de sua voz, comandando sem dúvida os seus movimentos à medida que lhe faziam perguntas, era algo altamente admirável e, de qualquer modo, uma obra-prima da mecânica e da acústica. (HOFFMANN, 1993, p.97)

Dizendo Ludwig que percebeu vibrar o cercado, instalado para isolar o Autômato do público, passa a acreditar nas conjecturas do amigo Ferdinando em relação ao caráter sobrenatural do boneco. Agora, em vez de o leitor se prender somente à questão da figura ambígua do Autômato, ele passa a ter outra ocupação: investigar o mistério que existia em torno de Ferdinando.

Esse mistério, por sua vez, corresponde à incursão de outra narrativa. Aqui a ambigüidade é estabelecida pelo narrador que faz o jogo entre paz e fatalidade. O fato de os protagonistas terem cogitado sobre a possibilidade do desfecho do mistério do Autômato estar ligado às relações psíquicas entre os humanos e o Autômato repercute como uma possível resposta ao mistério do Autômato. Para Ludwig,

Um estado de espírito exaltado por parte do interlocutor irá, em alguns casos, chamar a atenção do Turco de uma maneira totalmente diversa, e então ele utilizará os meios que lhe permitem estabelecer o contato psíquico e que lhe dão o poder

de responder como se conhecesse o próprio âmago do interlocutor. (...) (HOFFMANN, 1993, p.100)

Com efeito, esta possibilidade vem reforçar o jogo de ambigüidades na medida em que, quando as personagens se aproximam de uma resolução plausível, esta tem caráter momentâneo e existe para antecipar um novo evento. No caso, segundo o narrador, Ferdinando teria encontrado paz momentânea para “enfrentar qualquer fatalidade”. (HOFFMANN, 1993, p.101).

A perspectiva do duplo<sup>12</sup> que favorece a ambigüidade não se esgota rapidamente no conto. O conto é construído de tal maneira que os efeitos da hesitação provocados pela atuação do Turco continuam se reiterando em outras narrativas internas que também exploram os efeitos do estranhamento. Quando Ferdinando e Ludwig iniciam uma discussão sobre os instrumentos musicais, aludem à questão do duplo. Para eles, o instrumento seria uma duplicação do som da natureza, que também contém um mistério:

(...) Parece-me que a harmônica, pelos sons que produz, aproxima-se de tal perfeição, que tem sua medida na influência que exerce sobre nosso espírito. E é realmente interessante observar que justamente esse instrumento, que imita com tanta felicidade os sons da natureza e age sobre nosso ser de maneira tão maravilhosa, não admite a menor leviandade, a menor ostentação insípida; ao contrário, conserva sempre, em uma sagrada simplicidade, seu caráter essencial. (HOFFMANN, 1993, p.107).

Nesse sentido, com esses dizeres de Ludwig, podemos inferir que, se o som do instrumento musical se confunde com o som da natureza e causa uma boa sensação no ser humano, devemos transportar esta constatação para a observação do Autômato e

---

<sup>12</sup> O duplo na obra de Hoffmann é muito comum. Está presente também em *O Homem da Areia*. Neste conto, o duplo é visto nas figuras de Coppelius e Coppola, que são a mesma personagem. No entanto, na análise anterior, buscamos nos ater a outras perspectivas, como, por exemplo, a ironia.

tomar como prazerosa e comum a ambivalência de sua formação entre humano e sobrenatural.

Outra perspectiva de ambigüidade manifesta no texto diz respeito à cantora, ou à mulher misteriosa, por quem Ferdinando se apaixona. Para ele, o Autômato poderia ser também o duplo da mulher misteriosa. Quando Ferdinando ouve do Autômato a profecia, ele diz parecer estar ouvindo as mesmas palavras<sup>13</sup> que ouviu da cantora:

(...) Quando o Turco proferiu as palavras fatais, senti como se ouvisse a melodia cheia de lamento Mio ben ricordati s'avvien ch'io mora. Ela chegava entrecortada até que foi como se passasse por mim, em um som contínuo, a voz divina que me surpreendeu naquela noite. (HOFFMANN, 1993, p. 101).

O conto se sustenta pela ambigüidade, e, nesse sentido, sustenta o principal recurso de um conto fantástico. De fato, em “Os Autômatos”, há um imenso material de ambigüidade, há um jogo marcado pelas intermináveis possibilidades, que levam o leitor a continuar hesitando após o término da leitura.

---

<sup>13</sup> As palavras ditas em latim pela cantora, segundo a tradução aproximada, correspondem a: “guarda em bons pensamentos,/ caso aconteça d’eu morrer,/ o quanto esta alma/ fiel te amou./ se puderem sentir amor/ as cinzas frias, /ainda urna / te amarei! (CESAROTTO, Oscar de. *No Olho do Outro*. São Paulo: Iluminuras, 1996, p.58.)

## 5.2 O efeito ambíguo de uma epístola

Observa-se que o narratário está expressamente demarcado no conto a partir da existência da carta que aparece em seu final, teoricamente para encerrá-la, mas que, na verdade, retoma e reafirma os passos da ambigüidade que percorremos anteriormente. Vistos esses aspectos, cabe analisar agora o último recurso referente à ambigüidade, a partir da transcrição da correspondência da página 110:

Leia estas linhas e surpreenda-se, mas tome conhecimento do que você talvez já pressentisse, depois de ter-se aproximado do Professor, como espero que tenha acontecido. No lugarejo de P. os cavalos são trocados. Indiferente, aprecio os arredores. Eis que passa à minha frente uma carruagem e detém-se diante da igreja vizinha, cuja porta estava aberta; desce uma mulher modestamente vestida, seguida por um belo rapaz em uniforme oficial da cavalaria russa carregado de condecorações; dois homens saem de uma carruagem. O postilhão diz: “É o casal estrangeiro que o pastor casará hoje.” Automaticamente, vou até a igreja e entro, precisamente quando o religioso termina a cerimônia abençoando os esposos. Olho com atenção: a noiva é minha cantora! Ela olha para mim, empalidece, desmaia; o homem atrás dela sustenta-a nos braços – é o Professor X... Ignoro o que aconteceu depois, ou como cheguei aqui, você o saberá com certeza pelo Professor X. Agora experimento uma calma e uma serenidade como nunca senti. A sentença fatal do Turco não passou de infame mentira, resultado da hesitação cega de desajeitadas antenas. Será que a perdi? Por muito tempo não terá notícias minhas, pois irei para K., talvez para P., bem ao norte... (HOFFMANN, 1993, p. 110)

Esta carta destinada à personagem Ludwig, considerado narratário, escrita pelo seu amigo Ferdinando, entendido como narrador, funciona como a extensão do diálogo ambíguo que ambos mantiveram durante a narrativa, e põe em evidência a relação entre narrador e narratário como artifício para fazer manifestar a sensação de estranhamento diante da brusca ruptura dos fatos ocorrida em virtude da falta de resposta da carta enviada: Ferdinando sequer sabe indicar seu novo destino. Lança a dúvida e dele não se tem mais notícia. Por outro lado, Ludwig comenta a carta de Ferdinando, reforçando as dúvidas que o amigo iniciara na sua correspondência ambígua, que culminou na consolidação da incerteza.

A carta de Ferdinando solidifica definitivamente a ambigüidade do conto. Em vez de trazer à luz o fim do mistério que envolve a figura do Autômato, torna ainda mais ambígua suas profecias. Na carta não fica claro se a profecia do Turco se concretizou. Segundo a profecia, quando Ferdinando encontrasse a cantora, ela estaria perdida para ele, e, de fato, estava. Ferdinando reencontra a tal mulher na igreja firmando matrimônio com outra pessoa. O reencontro faz com que a noiva desmaie, o que poderia ser uma confirmação da profecia do Turco. O desmaio poderia evitar o casamento, mas também o leitor não pode contar com esta informação: Ferdinando diz que desconhece o que aconteceu após o desmaio. Afirma que não perdeu a cantora, mas logo em seguida comenta: “Será que a perdi?” (HOFFMANN, 1993, p.111). Tal indagação remete o leitor real à dúvida quanto se foi, ou não, retomada da cerimônia. Em contrapartida, a dúvida também parte dos comentários finais de Ludwig, que afirma ter concretizado a profecia do Turco:

(...) A fatal sentença do turco foi cumprida, e talvez através de seu cumprimento tenha sido desviado o golpe mortal que ameaçava meu amigo. (...) (HOFFMANN, 1993, p.111)

Analisando a missiva de Ferdinando e as considerações feitas sobre ela por Ludwig, somos remetidos a outro ângulo de observação. Ferdinando nos faz pensar que mantinha com o Professor X uma ligação misteriosa. “Ignoro o que aconteceu depois, ou como cheguei aqui, você o saberá com certeza pelo Professor X.” (HOFFMANN, 1993, p.111). Na mesma medida, os comentários posteriores de Ludwig nos permitem

também perceber uma relação secreta com o Autômato, já que ele desmente a carta do amigo, dizendo que a profecia do Turco tinha, para o bem de Ferdinando, se cumprido. Como o leitor poderia saber se Ludwig estava certo? Desse jogo truncado, somos levados a inferir que o diálogo que os protagonistas travavam harmoniosamente antes do envio da carta não teria sido tão legítimo assim.

É importante observar também que a forma como a carta é introduzida no conto caracteriza duplo movimento na narrativa: por um lado, rompe o diálogo dos protagonistas, que constituem grande parte da estrutura narrativa; por outro, sua característica, que inspira uma relação de proximidade entre emissor e destinatário, cria uma expectativa de resolução do jogo afinado pela ambigüidade.

A modificação da linguagem mais objetiva no início da carta para uma linguagem mais flexível em seu final é desconstruída tal como é a relação ambígua que ambos, Ferdinando e Ludwig, acabam por revelar. O tom imperativo de Ferdinando a Ludwig se transforma em um tom questionador. Ferdinando inicia a carta dizendo “Leia estas linhas e surpreenda, mas tome conhecimento do que você talvez já pressentisse”, e termina: “Será que a perdi?”.

A carta também demonstra como Ferdinando oscila: ao longo da narrativa, dividia com o narrador e com Ludwig a possibilidade de o Autômato ter de fato poder sobre os segredos das pessoas. Na carta, porém, quando Ferdinando relata ter encontrado por acaso a mulher que poderia ser a razão de sua infelicidade, mesmo se expressando em tom incisivo, não mantém uma postura unívoca. Inicia seu texto com imperativos: “Leia estas linhas e surpreenda-se”, e termina com apelos que levam à dúvida: “Será que a perdi?”. A instabilidade da forma narrativa e as convicções instáveis de Ferdinando são corroboradas com o desfecho da carta. Esse narrador encerra sua participação no conto, mostrando-se também indeciso quanto ao destino que deve tomar: “Por muito tempo terá notícias minhas, pois irei para K., talvez para P., bem ao norte...”

O narratário da carta, Ludwig, confirma sua posição de uma personagem questionadora percebida ao longo do diálogo. Se antes, de certa maneira, servia de contraponto, questionando indiretamente até mesmo o narrador extradiegético, quando este direciona a história do Autômato para um lado obscuro, na carta ele também não aceita passivamente as revelações de Ferdinando. Pelo contrário, são as constatações de Ludwig que finalizam o conto e consolidam de vez, por meio de suas afirmações sobre o Turco, a dúvida em torno do seu possível envolvimento com a figura do Autômato.

Ludwig decodifica a profecia, dando-lhe um outro direcionamento. A previsão do Turco não representaria tão-somente o fim das esperanças de Ferdinando concretizar sua paixão. A ruptura dessa hipotética união passa a representar, não se sabe por quê – desta feita surge a ambigüidade –, o impedimento de fatais conseqüências, também indefinidas, para Ferdinando. Assim, destrói-se a soberania das conjecturas de Ferdinando sobre as de Ludwig, fazendo prevalecer o efeito da hesitação: o texto finda sem reais direções, o real e o imaginário divididos ao longo do conto toma proporções ainda maiores em seu final. Ludwig e Ferdinando revigoram os mistérios e encobrem mais ainda aquele que vinham tentando desvendar.

O narrador extradiegético e o narrador presente na carta final estão em desacordo. O primeiro posiciona-se muito mais a favor da idéia de que o Autômato se situa em uma esfera sobrenatural. Já o segundo simula resolver o mistério, quando diz que as profecias do Turco não se realizaram. Além disso, questionou a veracidade do amor de Ferdinando, que significou mais um fator de ambigüidade atrelado à figura do Autômato:

Ludwig sentia claramente quão abalado estava o moral de seu amigo, ao ver o segredo de seu amor imaginário desvendado por uma força estranha e terrível. (...) (HOFFMANN, 1993, p.95)

Constatamos, desta maneira, em face da análise, que o jogo instalado no discurso direto dos protagonistas encontrou solidez nas intervenções do narrador e na carta emitida por Ferdinando. Tanto o discurso do narrador extradiegético quanto o discurso epistolar do protagonista estão sustentados pela ambigüidade. Não há a devolutiva da carta, mas justamente pelo fato de o narratário não se corresponder mais com o narrador é motivo para manter a ambigüidade: permanecem sem explicação a dupla face do boneco bem como as suas relações com o mundo no qual se apresenta. O contato posterior à emissão e à recepção da carta entre o narrador e o narratário poderia propiciar o esclarecimento dos fatos, anulando a hesitação comum ao fantástico. Assim, dúvidas, por exemplo, em torno de como pôde ser possível o Professor X estar em dois lugares diferentes sem se ter a informação de que ele nunca deixou a cidade distanciam a narrativa de seu término e aproximam-na da hesitação do leitor real, que volta a

repensar as últimas falas do narrador e do narratário na intenção de torná-las mais compreensíveis.

Neste conto, mais uma vez, a presença da epístola e a configuração dessa estreita relação entre narrador e narratário corroboram para aquilo que entendemos ser o cerne da narrativa fantástica: a formulação da ambigüidade. Observamos que a legitimidade dessa relação permite ao leitor a intensificação da sua participação no desvendamento do enigma do conto. O recurso da carta aproxima ainda mais a figura do leitor, que se permitiu, até então, simplesmente observar as considerações das personagens e do narrador. No final, a carta dirigida ao amigo deixa no ar o mistério. O leitor real, tal qual o narratário, é chamado, é evocado pelo verbo no imperativo: “leia estas linhas e surpreenda”. Leitor real e narratário tornam-se partícipes de algumas “informações” e cada qual sabe que está obrigado a permanecer no território da dúvida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As perspectivas do fantástico apresentadas neste trabalho – partir da análise dos contos “O Homem da Areia”, “Os Autômatos” e “Haimatocare” – não abrangem a completude do vasto campo de sentidos que essa forma literária postula. Questões como a ambigüidade e a hesitação, dentre outras que pontuam nossas análises, permitem somente que nos aproximemos do universo que esse estilo literário compreende. Ao longo deste estudo, utilizamos os principais aspectos narrativos que reiteradamente são apontados pela crítica como definidores dos contos fantásticos e buscamos demonstrar, de forma prática, como a estruturação da narrativa e o campo semântico se entrelaçam nos referidos contos de E. T. A. Hoffmann e constituem os meandros da literatura fantástica.

Paralelamente a esse processo de esmiuçar o trajeto do fantástico nos contos, perfizemos o caminho da forte intencionalidade que acompanha essa literatura, que, criada à base de um jogo ambíguo, explora o real e o sobrenatural. Procuramos também mostrar que, nesse percurso, o fantástico delineado nos três contos conta com as impressões internalizadas de Hoffmann, assim como com as impressões do leitor real.

O fantástico tradicional de “O Homem da Areia” e “Os Autômatos”, que compõe quase toda a obra de Hoffmann, vai gradativamente despontando para uma tendência moderna, como vimos em “Haimatocare”, cujo conto não se traduz somente pela necessidade de representar a vida, mas também de questioná-la, transformá-la, superá-la. Nesse sentido, Hoffmann assemelha-se ao artista moderno que, “(...) sem a crença na ordem entre os pólos, cria uma arte que independe, ou melhor, que transcende o real, procurando, através de uma outra forma, uma compreensão mais profunda da vida”. (HEISE, 1996, p.9).

As estratégias de narrativa – que influenciaram outros autores, como Dostoievski, Edgar Alan Poe, entre outros –, responsáveis por causar uma interação entre leitor e obra, justificam-se relevantes pelo efeito de hesitação que produzem. O ato de hesitar, transposto para a arte de Hoffmann, significou para o autor um instrumento para questionar a realidade, dado que representar o real não o satisfazia, era preciso manifestar por meio de suas histórias uma visão ampla da vida e, pela subversão do real, retratá-la tal como ela é em sua essência: repleta de contra-sensos, ironias, inquietações, rupturas, incertezas, angústias, sonhos, delírios, manipulações e todos outros elementos que compreendem a natureza humana.

A ambigüidade, por exemplo, um dos pontos centrais de nossas análises, oferece uma perspectiva que amplia a percepção da realidade. O que seria considerado realidade por pertencer à ordem do senso comum agora ganha uma nova perspectiva, tendo em vista que não somente aquilo que é estabelecido pelo senso comum compõe a realidade: o fantástico sugere que pessoas e situações que apresentem traços e posturas avessos ao senso comum também possam ser consideradas como realidades distintas, porém estas, muitas vezes, são muitas escamoteadas pelo preconceito e pela defesa de interesses pessoais.

A ruptura da narrativa fantástica com as formas lineares e previsíveis colabora para o fantástico exercer com rigor o seu propósito questionador da realidade. Sem heróis marcados por finais felizes, personagens como Natanael, Ferdinando, Menzies representam a dualidade passível em pessoas reais. O contato que essas personagens têm com o natural e o sobrenatural nas narrativas caracteriza o lado ocultado pelo ser humano, que é, normalmente, regido pelas convenções sociais.

A falta de coerência nas atitudes distorcidas das personagens e da realidade que os cerca converte-se para o fantástico como algo construtivo e coerente. Construído sobre a plataforma da dúvida e da ambigüidade, percebemos que o desajuste emocional dessas personagens as impossibilita de alcançar um final feliz. Ao passo que se propõem buscar respostas para suas aflições, os protagonistas dividem com as personagens secundárias – por exemplo, Clara, Broughton, Ludwig – o labirinto fantástico, envolvendo-as na narrativa de forma a propiciar um espaço para uma segunda visão de mundo: situação que, podemos inferir, é idêntica à de Hoffmann, que não apreciava a preferência generalizada do utilitarismo da burguesia:

(...) E à medida que tudo é avaliado pelo seu potencial de utilidade, isto é, pela capacidade de servir aos fins práticos impostos pelos interesses econômicos da burguesia, o homem sente-se permanentemente justificado ao praticar a exploração irracional (sem qualquer planejamento) da natureza e da força de trabalho humana. (VOLOBUEF, 1991, p.166)

As três narrativas constituem, de modo geral, a base do fantástico tradicional e também podem insinuar uma perspectiva mais contemporânea. No primeiro caso, percebemos nitidamente o tom enigmático típico de uma história que incita o leitor a desejar saber o final, algo dirigido mais para o lado do mistério. A ambigüidade posta

como uma extensão do conto não se desfaz em nenhum deles, mesmo após seu término. Não se sabe a real explicação para a morte dos cientistas em “Haimatocare”; a morte de Natanael no final do conto não deixa desvendar a real ligação entre Coppola, Coppelius e o Homem da Areia; a separação dos amigos em “Os Autômatos” não esclarece o mistério do Turco.

Já no segundo caso, verificamos elementos pertinentes à literatura mais contemporânea. Passagens estruturadas sob a lógica da mentira, da ironia, da ignorância, da fragmentação, da ruptura unem os três contos, proporcionando-lhes um fantástico diferenciado, caracterizado pelo questionamento da sociedade em relação a suas atitudes, causando ao leitor real mais que uma hesitação quanto ao estranhamento frente ao sobrenatural: um estranhamento quanto às atitudes incoerentes da personagem diante do seu semelhante, não mais quanto ao aspecto sobrenatural. Em “Haimatocare”, por exemplo, temos o retrato de uma relação pautada em interesse e ambição entre amigos, se vista a situação presente no conto sob o prisma da disputa pela descoberta científica. Em “O Homem da Areia”, fica evidente a falsa relação entre Natanael e seu cunhado, como também se torna enganosa a relação entre Clara e Natanael. Já em “Os Autômatos”, encontramos uma relação de distanciamento na amizade entre Ludwig e Ferdinando.

Na impossibilidade de adentrarmos cada passagem que representa o conflito das relações humanas transpostas artisticamente nos contos, é necessário dizer que o percurso que trilhamos para perceber o fantástico nos leva a pensá-lo como uma forma literária plural, que promove a interação entre diferentes níveis de construção da narrativa. No nível discursivo, por exemplo, buscamos demonstrar a relevância do narratário com a colaboração do narrador, que é um elemento promissor na elaboração da dúvida.

O movimento ocasionado pela fluidez de vozes alternadas entre narrador e narratário, somado ao movimento propiciado pelo intercâmbio de correspondências, além de fortalecer a ambigüidade – fator imprescindível para o fantástico –, implica também a relação leitor real e texto. Embora compartilhemos a idéia de Todorov e de Furtado de que o fantástico não se constitui pela leitura do leitor real, demonstramos que a figura do narratário, por seus meandros, que o relaciona a outros elementos, enriquece a narrativa fantástica pelo fato de não ser possível imaginar o leitor real senão absorvido pela obra por mecanismos tão próximos a ele, como a carta e o narratário.

Depois de demonstrado pelos estudiosos que serviram como base para nossas análises, Todorov e Furtado, que o fantástico não se institui somente como uma forma literária fantasmagórica, mas pela estrutura que o sustenta em várias instâncias narrativas, faz-se pertinente concluir a colaboração do leitor real para o êxito do fantástico. Nesse sentido, buscamos demonstrar que, se por um lado ele não é determinante para essa modalidade literária, por outro sua perspicácia é importante para que sejam abstraídas tanto as contravenções tidas no nível textual quanto as previstas no nível da razão no qual o leitor permanece.

Vimos que o expediente fantástico nesses três contos, sobretudo em “Haimatocare”, se apropria de um processo complexo de articulação. Mesmo o leitor não sendo parâmetro para o teor fantástico, como certificam alguns teóricos, buscamos demonstrar que a importância de sua leitura vai além de definir a hesitação do conto no que tange ser ou não sobrenatural tal efeito: a relevância do leitor real está na absorção dos componentes similares à vida real, que a leitura simbólica do fantástico obriga. “Haimatocare” traz na obscuridade da dúvida sobre os mistérios do inseto a clareza da relação humana pautada pelo ciúme, pela competição e pela vaidade.

No rastro da contradição e da fragmentação (decorrente da forma epistolar das narrativas), os contos não evoluem com a velocidade que o leitor espera, apresentando-lhe um fantástico intérprete de um mundo, tal qual aquele em que coabita, diversificado, pluralizado, dicotômico, muitas vezes inexplicável. Nesse sentido é que delineamos a intervenção desse leitor ao percebemos o rompimento de suas expectativas. Isso não se dá, por exemplo, quando lemos um texto que tenta representar a realidade nos moldes como ela se apresenta ao senso comum. O fantástico, ao evocar o mundo exterior e interior, por meio da distorção do primeiro, consegue expressar o segundo, criando um espaço para exprimir o que existe de velado na essência das relações reais. Nesse aspecto, cabe trazer a visão do ensaísta Ricardo Gullón, que analisa como a produção de outros espaços, como o plano sobrenatural criado pelo fantástico, propicia um código para dizer indiretamente o que outra linguagem se comprometeria ao fazê-lo:

Ya se ve, pues, que novelistas y poetas recurrieron a la creación de otros espacios porque necesitaban encontrarse, reconocerse em las figuras de su imaginación y representar así de modo simbólico lo que no convenía decir em forma directa. (GULLÓN, 1980, p.34)

A funcionalidade do código<sup>14</sup> utilizado nos contos é aspecto importante que coloca à frente os contos investigados. Em todos eles percebemos a grande influência do processo epistolar, que não busca ocultar o código narrativo inerente a toda literatura. Pelo contrário, as cartas nos contos impulsionam a manifestação de todos os elementos da narrativa, inclusive dos secundários. No caso das narrativas averiguadas, as cartas representam um código facilitador da dúvida, já que, no bojo de sua constituição, privilegia-se o distanciamento, o que, para o fantástico, realça a incerteza do que é dito, pois sabe-se que a comunicação implica um conjunto de fatores que extrapolam o logicismo que a palavra isolada expressa

No intuito de identificar os pontos cruciais de cada conto que o justificam como sendo fantástico, levantamos especificidades que dialogam entre si pela ambigüidade e por toda a noção de duplo que caracteriza o fantástico de Hoffmann e a natureza humana que ele representa. Assim, chegamos ao conjunto diversificado de temas presentes nas narrativas, surgidos, às vezes, de maneira desprezível por meio da ironia. Em “Haimatocare”, a ironia manifestada no fato de cientistas e pessoas ligadas ao governo, respectivamente, provavelmente se matarem, mesmo em posse de tanto conhecimento por um inseto e os outros lhe propiciarem um funeral célebre, desperta o tema da superficialidade no meio intelectual. Em “O Homem da Areia”, a ironia é flagrada nas atitudes de Natanael para com Clara – em circunstâncias irônicas como essas, surgiram os temas da ignorância e das relações superficiais – enquanto que em “Haimatocare” os temas tocam assuntos como a rivalidade, o homossexualismo, tudo vindo de uma evidente ironia que norteia por completo o conto: homens cultos com percepção de pouco alcance.

A ironia, bem como outras estratégias certificadas nas narrativas, eleva o jogo labiríntico que sustenta os contos, e que incorre em outra perspectiva, como é o caso do tom hilário que se esconde por trás do jogo sem desequilibrar a tensão que deve nele existir.

Não se pode deixar de dizer que a construção dos contos de Hoffmann é apresentada de maneira tão sagaz que o próprio tom cômico escapa aos olhos do leitor,

---

<sup>14</sup> Para Roland Barthes (1976), “nossa sociedade escamoteia também o mais cuidadosamente possível a codificação da situação narrativa: não se contam mais os procedimentos da narração que tentam neutralizar a narrativa que vai seguir, fingindo dar-lhe como causa uma ocasião natural, e, caso se possa dizer, “desinaugurá-la” : romances por cartas, manuscritos pretensamente reencontrados, autor que encontrou o narrador, filmes que lançam sua história antes dos letrados. (BARTHES, 1976, p. 53)

que é imediatamente redirecionado à questão da dúvida. Imaginar pessoas velando um inseto teria para um texto comum o riso como consequência, o que não acontece aqui, dada a estrutura intrigante que Hoffmann instaura, cercando o leitor por todos os lados, mantendo-o sempre na dúvida.

Considerando as palavras de Barthes (1976) – “a narrativa só se compõe de funções: tudo, em graus diversos, significa aí” –, acreditamos ter conseguido apresentar a funcionalidade de cada elemento narrativo nos contos de Hoffmann, que, variando de posições e de estratégias, consegue o efeito da ambigüidade e da hesitação, levando obra e leitor a uma interação pressuposta pelo fantástico, cuja construção de sentido é favorecida por esta relação.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, S/D.
- BAKHTIN, Mikail. **Problema da Poética em Dostoievski**. Rio de Janeiro: M. Forense Universitária, 1997.
- BARBOSA, Maria Aparecida. **E.T.A. Hoffmann: metamorfoses formais em *A Senhorita de Scudéry***. Disponível em < <http://www.revista.agulha.nom.br>> Acesso em 27/06/2008
- BARROS, Diana Luz Pessoa de, e FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Teoria da Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 1994.
- BARTHES, Roland. Introdução à Análise da Narrativa. In: **Análise Estrutural da Narrativa: pesquisas semiológicas**. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BATALHA, Cristina Maria. **A importância de E.T.A. Hoffmann na cena romântica francesa**. Disponível em <http://www.scielo.br> > Acesso em 06/04/2007
- BLEGER, José. **Simbiose e Ambigüidade**. Trad.: Maria Luiza X de A. Borges. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1988.
- BOSI, Alfredo (Org). **O Conto Brasileiro Contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CESAROTTO, Oscar. **No Olho do Outro**. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- CESERANI, Remo. **Lo Fantástico**. Trad.: Visor Dis. Madrid: Visor Dis., S.A., 1999.
- FIORIN, José Luiz. **As Astúcias da Enunciação: as categorias de Pessoa, Espaço e Tempo**. São Paulo: Ática, 1999.
- FREUD, Sigmund. **O Estranho**. In: Histórias de uma neurose infantil e Outros trabalhos. Trad. Jayme Salomão. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.
- FURTADO, F. **A Construção do Fantástico na Narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GENETTE, Gerard. **Figures-III**. Paris: Seuil, 1972. (Trad.: Fernando Cabral Martins)
- GREIMAS, A. J. Elementos para uma Teoria da Interpretação da Narrativa Mítica. In: **Análise Estrutural da Narrativa: pesquisas semiológicas**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- GULLÓN, Ricardo. **Espacio y Novela**. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.
- HEISE, Eloá. Estilo/Estilos da Literatura Alemã do Século XX. In: **A Expressão da Modernidade no Século XX**. São Paulo: Anais da VIII Semana da Literatura Alemã, 13 a 16.09.93. FFLCH USP, 1996.

\_\_\_\_\_. Novalis: O Mundo Romantizado. In: **Fundadores da Modernidade na Literatura**. Anais da VII Semana de Literatura Alemã, 14 a 17.09.92. FFLCH/USP São Paulo, 1994.

HOFFMANN, E.T.A. **Contos Fantásticos**. Trad. Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

\_\_\_\_\_. Haimatocare. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda e RÓNAI, Paulo. (Trad. e Org.). **Mar de histórias**: antologia do conto mundial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988..

\_\_\_\_\_. O Violino de Cremona. In: MILLIET, Sérgio (Sel., Intr. e Notas). **Obras Primas do Conto Alemão**. São Paulo: Martins, 1959.

JOLLES, André. **Formas Simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1930.

JOUBE, Vincent. **A Leitura**. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

LOVECRAFT, H.P. **Supernatural Horror in Literature**. Nova York: Ben Abramson, 1945.

MARTINI, Fritz. **História da Literatura Alemã II**, do Romantismo à Atualidade. Trad. Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Estúdios Cor, 1972

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (Org.). **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 1994.

RENART, J. Guillermo. **La obra de Prince**: el narratario, lo narrante y lo narrado. Disponível: <http://www.chasque.apc.org/frontpage/relacion//9912/narratologia.htm>> Acesso em 20/07/2007

TACCA, Oscar. **As Vozes do Romance**. Trad. Margarida Courinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan. As Categorias da Narrativa. In: **Análise Estrutural da Narrativa**: pesquisas semiológicas. Petrópolis: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **Introdução À Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VASCONCELLOS, Carvalho Lisa. **Figurações da Leitura**: um estudo sobre o papel do narratário em Grandes Sertões: Veredas. Programa de Pós-Graduação em Letras. 2005, (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

VOLOBUEF, Karin. **A Modernidade de E.T.A Hoffmann**. São Paulo, 1991 Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

VOLOBUEF, Karin. **E.T.A. Hoffmann em três leituras brasileiras**. In: IZARRA, Laura P. Zuntini de (Org.). Literaturas Estrangeiras e o Brasil: Diálogos. São Paulo: Humanitas, 2004.

\_\_\_\_\_. **Frestas e Arestas: a prosa de ficção no romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

\_\_\_\_\_. Ironia e opressão: Franz Kafka e seu “Relatório para uma Academia”. **Revista de Letras**. UNESP. Araraquara, v..34, p.1.294, 1994.

\_\_\_\_\_. Rousseau, Hoffmann e a Criatividade Romântica. In: MARQUES, J. O. A. **Reflexos de Rousseau**. São Paulo: Humanitas, 2007.

\_\_\_\_\_. **Um estudo do Conto de Fadas**. UNESP. Araraquara, .v. 33, p..99-114, 1993.

# **ANEXOS**

## **CONTOS DE HOFFMANN**

**1. O HOMEM DA AREIA**

**2. HAIMATOCARE**

**3. OS AUTÔMATOS**