

Gêneros movediços: o plurilinguismo bakhtiniano no conto "O Homem da Areia", de E.T.A Hoffmann

Maria Emília Martins da Silva

Mestranda em Literatura e Crítica Literária pela

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Pós-Graduada em Estudos Literários pelas Faculdades Integradas Teresa D'Ávila.



"Talvez então você acredite, meu leitor, que nada é mais extraordinário e extravagante que a vida real, e que o poeta só pode apreender tudo isso como no reflexo difuso de um espelho fosco.

[...] toda a vida era para ele sonho e pressentimento".

E.T.A Hoffmann.

CARTA AO LEITOR

"O Homem da Areia", de E.T.A Hoffmann, escrito em 1817, é uma narrativa-modelo daquilo que pode se chamar Modernidade. A prosa moderna não é uma; é mista, um amálgama de gêneros. No conto em questão, o gênero epistolar funde-se à narração fantástica e introduz interlocutores que se tornam, então, personagens.

A narrativa da modernidade não dá respostas; suscita dúvidas, as mais diversas, e seu espírito é o da complexidade. O leitor – sujeito essencial na elaboração do texto literário moderno – não pode almejar que o conto forneça pistas e responda a questões, pois tudo o que se pode obter do texto são desejos, hesitação, medo.

A leitura do moderno desperta a interrogação; há grandes rupturas, há a voz inflamada de um narrador consciente de sua consciência (em Hoffmann, de sua inconsciência), o que gera a perda de uma relação orgânica e o ganho de uma relação abstrata com o mundo.

Em "O Homem da Areia", há mais de uma história e todas elas são indefiníveis. Se é insanidade, pecado, medo ou imaginação, não há deciframento, pois o que impera são as lacunas, as hesitações e as desconfianças. São fragmentos da memória infantil de Natanael, o narrador-personagem, que se condensam, se deslocam e se cruzam.

A trama de Hoffmann é complexa, enigmática, paradoxal e trágica. É o Fantástico que "joga areia" nos olhos de leitores mais desavisados, aqueles que esperam desvendar o mistério de Coppélius, Coppola ou Olímpia, enxergando nisso uma saída. Entretanto, no labirinto que Hoffmann propõe, não há saída, a não ser adentrar cada vez mais profundamente no fluxo de memória e (in)consciência do jovem Natanael.

PELAS LENTES DO FANTÁSTICO

Pois a narrativa de Hoffmann é tudo, menos discreta; é, ao contrário, vívida, astuta e extravagante, plena de assonâncias, repetições verbais, alusões literárias e surpreendentes mudanças de andamento, de estado de espírito e da dinâmica quase musical de seu desenrolar. (HERTZ, 1994, p. 125)

Para que consideremos a obra de Hoffmann como narrativa fantástica, é necessário versar sobre esse gênero, conhecer suas origens e teoria. Abordar-se-á a vertente do medo, de Lovecraft, e o fantástico tradicional de Todorov.

Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) consagrou-se como um dos maiores escritores norte-americanos de contos de horror. Em 1927, já disponibilizara parte de seus textos teóricos na revista *The recluse*, porém, sua obra de destaque, *O horror sobrenatural em literatura*, seria publicada postumamente, em 1945.

Na introdução de seu livro, Lovecraft define a literatura fantástica como aquela capaz de suscitar o medo no leitor, mais especificamente o medo do desconhecido.

Deste modo, os fatos não inteligíveis às ciências, mas pertinentes ao mundo real, seriam foco e enredo da literatura fantástica.

A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo do desconhecido. [...] Quando se sobrepõe a esse senso de medo e de mal o inevitável fascínio do maravilhoso e da curiosidade, nasce um conjunto composto de emoção aguda e provocação imaginativa cuja vitalidade deve necessariamente durar enquanto existe a raça humana. (LOVECRAFT, 2008, pp. 13-15)

Já Todorov, em 1970, com a obra *Introdução à literatura fantástica*, traz ao público o fantástico tradicional, que se avizinharia de outros dois gêneros: o estranho e o maravilhoso.

No estranho, cada fato seria explicado e definido por parâmetros científicos e naturais, que constituem a realidade humana em certo espaço e em um dado tempo.

O maravilhoso seria o mundo da imaginação, impossível para a realidade humana. Esse mundo imaginário é o que gera e confirma sua lógica de funcionamento e de comportamento.

Assim, quando há incertezas em se enquadrar uma história no estranho ou no maravilhoso, instaura-se o fantástico, a esfera da instabilidade e da hesitação.

Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crê-lo a um personagem e, ao mesmo tempo, a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação "poética". Estas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não cumprir-se. Entretanto, a maioria dos exemplos cumprem com as três. (TODOROV, 1992, p. 20)

"O Homem da Areia" é uma narrativa em que quase todos os temas principais enquadram-se no gênero da literatura fantástica. Para exemplificar, é possível citar a relação do humano com um *autômato* – Natanael e Olímpia – relação esta trazida de uma série de experimentações técnicas do século XVIII, nas quais criaram-

se máquinas com a capacidade de imitação de gestuais humanos, e também da área artístico-teatral, com suas marionetes.

Escreve Jentsch:

Ao contar uma história, um dos recursos mais bem-sucedidos para criar facilmente efeitos de estranheza é deixar o leitor na incerteza de que uma determinada figura na história é um ser humano ou um autômato, e fazê-lo de tal modo que a sua atenção não se concentre diretamente nessa incerteza, de maneira que não possa ser levado a penetrar no assunto e esclarecê-lo imediatamente. Isto, como afirmamos, dissiparia rapidamente o peculiar efeito emocional da coisa. E.T.A Hoffmann empregou repetidas vezes, com êxito, esse artifício psicológico nas suas narrativas fantásticas. (JENTSCH, apud. FREUD, 1976, p. 284)

Outra característica liga-se à presença do *olho* e das formas de ver, colocando em pauta a problemática da força alucinatória da imagem, da subjetividade da percepção, da divisão em duplos e assim por diante (CESERANI, 2006, p. 26). Se, costumeiramente, o que muito estimamos é tido como a “menina dos olhos”, qualquer ferimento que prejudique a visão é algo temível.

Para a Psicanálise (FREUD, 1976, p. 289), com os estudos dos sonhos, mitos e fantasias, conclui-se que a ansiedade em relação aos próprios olhos e o medo de ficar cego são, muitas vezes, a substituição do medo de ser castrado¹.

O ato de arrancar os olhos ou de jogar areia neles beira o medo, o fantástico. No conto, os discursos que apresentam o ser Homem da Areia, ou como acalentou ou como forma de amedrontar o protagonista Natanael, advêm da mãe e da governanta de sua irmã, constituindo uma profusão de vozes, um discurso dúbio sobre um mesmo assunto.

“Mamãe, quem é esse Homem da Areia malvado que sempre nos separa de papai? Como é a cara dele?”. “Não existe nenhum Homem da Areia, meu querido”, retrucou mamãe, “quando eu digo que o Homem da Areia vem vindo, quero apenas dizer que vocês estão sonolentos e não conseguem manter os olhos abertos, como se alguém tivesse jogado areia neles”. (HOFFMANN, 1996, pp. 18-19)

[...] por fim, perguntei à velha senhora, governanta de minha irmã mais nova, que homem era esse, o Homem da Areia. “Pequeno Natanael”, retrucou ela, “você ainda não sabe? É um homem mau que se aproxima das crianças quando elas não querem ir para a cama e lhes joga punhados de areia nos olhos; estes então saltam sangrando da cabeça e ele os coloca num saco e leva para a Lua, a fim de alimentar suas criancinhas, que lá ficam no ninho e têm bicos retorcidos como corujas, com os quais comem os olhos das crianças travessas. (Idem, 1996, p. 19)

O escritor inventivo tem a liberdade de traçar seu mundo de representação coincidindo-o com a realidade ou afastar-se dela o quanto quiser. E.T.A Hoffmann cria

um mundo homogêneo de (in)certeza e estranhamento, de atitudes (im)pensadas e de hesitação.

Hoffmann, ao dar contornos de fantástico ao seu “Homem da Areia”, pinta seu quadro com cores mais nebulosas, frias, propícias à atmosfera almejada, na qual o leitor entra e (se) estranha.

NAS AREIAS DO TEMPO E NO ESPAÇO DOS DISCURSOS MOVEDIÇOS

Em um mundo que se faz deserto, há necessidade de uma miragem. No mundo moderno, as tecnologias e as ciências, com todas as suas especificidades, trazem ao homem uma modernidade que o devasta e transforma em aridez o que antes ainda tinha ares de humano.

Porque há o direito à fabulação, há o direito a uma literatura representativa. Há um público-leitor para cada obra escrita, há um enredo para cada momento na história. Há um autor que dá voz a personagens, há personagens que falam com múltiplas vozes. Há, então, variadas nuances de composição de uma narrativa bem-trabalhada, variadas linguagens que compõem a linguagem literária, e é esse misto de linguagens e vozes que Mikhail Bakhtin traz em seu texto *O plurilinguismo no romance*, o qual podemos aplicar adequadamente ao conto “O Homem da Areia”, de E.T.A Hoffmann.

São variadas as formas composicionais de introdução e organização do plurilinguismo na prosa, já que estas são precisas em cada estilo e exigem formas bem-definidas para a elaboração literária.

BAKHTIN (2002) explora o tema do plurilinguismo partindo do romance humorístico, que é considerado a forma mais evidente e historicamente mais importante para a tentativa de abstração e compreensão do fenômeno plurilinguístico.

No romance humorístico, há encarnado em sua linguagem, propositadamente, a opinião corrente, o “normal” para dado meio social, o ponto de vista e o juízo recorrentes. Advém do autor a atitude de afastamento dessa linguagem comum, porém, na deformidade dessa linguagem, pode-se encontrar tanto indícios de total inadequação quanto de um ressoar da “verdade” do próprio autor. Essa solidariedade do autor ao vulgo configura-se em uma *fusão de vozes*.

As transições da linguagem comum para a parodização das linguagens de gênero e outras, e para o discurso direto do autor, podem ser mais ou menos graduais, ou ao contrário, bruscas. Esse é o sistema da linguagem no romance humorístico. (BAKHTIN, 2002, p. 109)

Entramos aqui em um ponto extremamente relevante: *as construções híbridas*. Dissimular a fala de outrem, confundir dois enunciados ou modos de falar constitui-se o hibridismo. Salienta-se que entre essas perspectivas distintas presentes no discurso do falante não existe nenhuma fronteira formal ou composicional; tudo é incorporado em apenas um narrador, em só um articulador sintático.

A teoria exposta por Bakhtin explicita-se na modernidade, momento em que as amarras da tradição puderam ser rompidas para dar lugar a uma nova maneira de se pensar e fazer literatura. Saiu-se de uma forma geométrica “narrador – personagens – espaço – tempo” para chegar a um texto no qual vários narradores se encontram, entre eles o próprio autor. Das personagens planas, chega-se a personagens indecifráveis e complexas, e, em meio a essa variedade, o leitor torna-se, também, personagem principal.

O *discurso das personagens* também é outra maneira de introdução e organização do plurilinguismo² na prosa. As palavras das personagens adquirem um caráter de “segunda linguagem” do autor por se constituírem autônomas semântica e verbalmente.

A mesma hibridização, a mesma mistura de acentos, o mesmo apagamento das fronteiras entre o discurso do autor e o de outrem são alcançados graças a outras formas de transmissão dos discursos dos personagens. Com apenas três modelos sintáticos de transmissão (discurso direto, discurso indireto e discurso indireto impessoal), com as diferentes combinações desses modelos e, principalmente, com os diversos procedimentos da sua réplica de enquadramento e estratificação por meio do contexto do autor, realiza-se o jogo múltiplo dos discursos, seu entrelaçamento e seu contágio recíproco. (Idem, 2002, p. 123)

A palavra introduzida no e pelo plurilinguismo é *bivocal*, ou seja, serve simultaneamente a dois locutores e expressa concomitantemente duas intenções diferentes: a intenção direta da personagem que fala e a intenção refratada do autor. A bivocalidade está arraigada na diversidade essencialmente sociolinguística dos discursos e das línguas.

“O Homem da Areia” já se inicia com um apelo do protagonista Natanael, que pede sua libertação por meio da escrita. O conto tem o gênero epistolar como pilar da narrativa e, ao escrever cartas, Natanael busca curar-se de seu mal que, até então, não é posto como loucura ou insanidade.

Natanael a Lotário

Decerto **vocês** estão cheios de inquietação por eu não escrever há tanto, tanto tempo. **Mamãe** deve estar muito zangada, e **Clara** deve pensar que levo uma boa vida, esquecendo por completo sua encantadora imagem angelical. [...] – Algo de terrível aconteceu em minha vida! Pressentimentos sombrios de um horrível destino estendem-se sobre mim como nuvens negras, impenetráveis aos benfazejos raios de sol! – Agora devo contar-lhe o que me sucedeu. *Reconheço precisar fazê-lo*, porém só de pensar nisso sinto brotar de dentro de mim um riso demente que não consigo controlar. (HOFFMANN, 1996, p. 17, grifos nossos)

Percebe-se, no trecho citado, dois interlocutores, Natanael e Lotário. A carta, endereçada a Lotário, man-

tém em seu corpo outros remetentes expressos pelo “**vo-cês**”, um sujeito plural que está fundido na voz singular de Lotário. Há a mãe, a Clara – noiva de Natanael – e Lotário, irmão de Clara. Portanto, já de início, pressupõe-se que mais vozes dialogarão e esse diálogo dar-se-á hibridamente, tanto pelo trocar de cartas quanto pela narração marcada pela entrada do narrador-autor, que se confessa amigo de Natanael.

Ainda na primeira carta, um “**você**”, que na camada superficial do texto ainda é Lotário, torna-se o leitor do conto pela via da inferência:

Você deve imaginar que somente circunstâncias muito particulares e profundamente marcantes em minha vida possam explicar a importância que este incidente adquiriu para mim. [...] Com muito esforço procuro controlar-me para narrar-lhe, com calma e paciência, *alguns fatos de minha infância*, e à **sua** mente ágil certamente tudo se tornará claro em imagens luminosas e nítidas. Agora, quando quero começar a narrativa, ouço-lhe rir e Clara dizendo: “Mas isso é criança!” [...]. (Idem, 1996, p. 18, grifos nossos)

Além da entrada implícita do leitor como interlocutor de Natanael, é possível perceber que o protagonista iniciará um relato que fugirá ao seu tempo e espaço atuais. Ele rememorará fatos e, assim, a narrativa adquirirá um tom memorialista, fazendo a hibridização dos tempos passado e presente, o que leva a pensar em uma narrativa no gerúndio, em que nada se findou por completo, e é justamente este processo que dá a tônica ao texto.

Outra marca de hibridização no conto, ainda concernente à fusão de vozes e discursos no tempo, é a passagem em que Natanael profere palavras e grita culpando Coppelius, o “temível Homem da Areia”, pela morte do pai. O que este trecho traz de híbrido é a temporalidade linear da própria linguagem rompida pelo personagem:

[...] jazia meu pai morto, com o rosto queimado, negro, horrivelmente desfigurado; à sua volta minhas irmãs choravam e gemiam, mamãe do lado, desmaiada!

– Coppelius, **infame satã**, você matou meu pai!” – Assim gritei, perdendo os sentidos. (Idem, 1996, p. 24, grifos nossos)

“Infame satã” não são termos utilizados por uma criança em um acesso de fúria. No processo de rememoração e elaboração dos fatos vividos na infância, a voz do personagem se inflama e a linguagem utilizada não é mais a usual do tempo passado que está sendo narrado. Invocar a Coppelius a imagem de um *infame satã* é transpor o espaço e o tempo. Natanael, ainda na primeira carta a Lotário, faz de seu discurso e de sua linguagem um movimento catártico, o que não seria possível, na mesma intensidade, se a passagem citada adquirisse o tom coloquial e infantil que a linearidade temporal do trecho exige.

Chega-se à segunda epístola, de Clara a Natanael, e o processo de hibridização é encontrado no discurso

de Clara, que escreve uma “carta muito profunda e filosófica”. Durante todo o conto, é Clara quem tenta trazer Natanael de volta à realidade, sempre com uma imagem áurea e etérea; é a parte racional que falta ao protagonista. Tendo isso em vista, depara-se com um discurso científico na carta de Clara, que também foge às particularidades da linguagem de “menina simplória”, como ela se autodenomina:

– Mas perdoe se eu, menina simplória, me atrevo a insinuar, de alguma maneira, o que de fato penso de tais lutas interiores. [...]

Havendo uma força obscura que, deveras traiçoeira e hostil, teça em nosso íntimo fios com os quais nos domina, [...] havendo tal força, então essa deve se tornar, dentro de nós, o que nós somos, transformando-se em nosso próprio eu [...] É o fantasma de nosso próprio eu, cuja estreita afinidade com nosso íntimo, e profunda influência que exerce sobre ele, nos lança ao inferno ou nos transporta aos céus. (Idem, 1996, p.27)

Esbarra-se em um discurso filosófico-psicanalítico em meio a uma carta que, inicialmente, de tom informal, não tem a intenção de explicar fenômenos ou ressaltar diagnósticos.

É importante, ainda, versar sobre os *gêneros intercalados*, uma das formas mais substanciais de introdução e organização do plurilinguismo.

Difícilmente encontrar-se-á algum tipo de gênero que não tenha sido incluído em algum romance ou conto, e os gêneros inclusos mantêm sua originalidade estilística e linguística, sua autonomia e elasticidade estrutural.

Todos os gêneros introduzidos na prosa ficcional introduzem também o seu plurilinguismo, e eles são tão relevantes na composição da obra que podem não apenas marcar uma época na história do romance, ressaltando o gênero epistolar em questão, mas também criar época na linguagem literária.

Em “O Homem da Areia” há o estratagema da ficção epistolar que precede a entrada do narrador. Este fato confere certa evidência documental, uma maior autenticidade ao que está sendo dito. O narrador confessa necessitar das cartas para iniciar o próprio texto:

Não me ocorreu nenhuma forma de discurso que pudesse, aproximadamente, espelhar algo de fulgor colorido de minha imagem interior. [...] Por isso aceite as três cartas, prezado leitor, que meu amigo Lotário muito gentilmente me confiou”, [...]. (Idem, 1996, p. 31)

O resultado é a concessão de uma realidade de caráter documental no momento em que o leitor é levado a lembrar mais incisivamente da ficcionalização das histórias por meio das três epístolas. Ou seja, cria-se uma situação em que o texto não pode ser definido como inequivocamente real, nem inequivocamente fictício³.

É imprescindível que o contista saiba pisar no terreno linguístico do estilo em prosa e que saiba ouvir a bivocalidade e a dialogicidade que emanam do discurso vivo em constante transformação. É o fio duplo da bivo-

calidade, o fio diverso do plurilinguismo, a teia criada pelas personagens e delas advindo o fio da memória do autor.

Ler Hoffmann é decifrar símbolos, abstrair alegorias. É tentar tirar os nós dos inúmeros fios e emaranhar-se neles. É uma experiência, se não única, reveladora de sentidos e intenções.

Olhos para ver, ouvidos para escutar, pele para sentir. Um enredo fantástico metamorfoseando-se em verossímil através das lentes e mecanismos poderosos do engenho literário.

NOTA

- 1 Mitologicamente, o autocegamento de Édipo fora um atenuante para o castigo da castração.
- 2 Entendido como o conjunto de linguagens diferentes que compõem o discurso romanesco.
- 3 Noção próxima a de Freud, denominada *Nachtraeglichkeit* (“ação diferida”), ao conferir significado e força patogênica a experiências e fantasias infantis. (Apud HERTZ, 1994, p.127).

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética** (A teoria do romance). 5 ed. Vários tradutores. São Paulo: Hucitec-Annablume, 2002.
- CESAROTTO, Oscar. **No olho do outro**. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. de Nilton Cesar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- HERTZ, Neil. **O fim da linha**: ensaios sobre a psicanálise e o sublime. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- HOFFMANN, E.T.A. “O Homem da Areia”. In: Contos sinistros. Apud: CESAROTTO, Oscar. **No olho do outro**. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- LOVECRAFT, H.P. **O Horror Sobrenatural em Literatura**. Trad. de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992.