



“O HOMEM DA AREIA” DE E.T.A. HOFFMANN: O INQUIETANTE COMO CATEGORIA ESTÉTICA

Mauricio Mancilla Muñoz – mauriciomancilla@uach.cl
Universidad Austral de Chile, UACH, Valdivia, Chile; <https://orcid.org/0000-0001-9423-7102>

RESUMO: O artigo tem como objetivo reconhecer o motivo do inquietante como uma categoria estética fundamental no universo romântico, especialmente na obra “O homem da areia” de E.T.A. Hoffmann. A hipótese central deste trabalho é que o fenômeno do inquietante, no que diz respeito à leitura do texto de Hoffmann, tem sido interpretado de forma restrita pela tradição psicanalítica. Para alcançar esse objetivo, em primeiro lugar será proposto uma caracterização provisória do inquietante como categoria estética; em seguida será apresentado uma visão geral sobre o assunto baseado no conto “O homem da areia”; na terceira parte será exposto a interpretação psicanalítica do inquietante de Sigmund Freud em contraste com a proposta de Ernst Jentsch; e por último, será abordada a tarefa de uma poética do inquietante. O universo poético dos românticos alemães é caracterizado por tornar evidente um mundo interior marcado com matizes claro-escuro, onde a obra literária tenta mostrar o que nem sempre é visível.

PALAVRAS-CHAVE: Inquietante; E.T.A. Hoffmann; Romantismo alemão; Sigmund Freud.

1 INTRODUÇÃO

O romantismo alemão levantou, através da representação artística, uma preocupação especial com o mundo, onde o habitual e o ordinário foram iluminados pelo extraordinário e incompreensível, ao ponto de que a escuridão, o mistério, o fantástico e o sobrenatural se tornaram temas centrais para explorar a alma humana. Uma boa parte do movimento romântico foi uma reação contra as tradições altamente formuladas e moralmente didáticas da arte herdada pela ilustração. A rejeição deliberada do mundo cotidiano levou o escritor romântico, em princípio, a um passado idílico que fixava suas raízes na Idade Média, e a partir dele, elaborou um mundo de sonhos e fadas que exibiu através de uma lente escura e sinistra. Na Alemanha, esse movimento englobou todos os campos da arte, da música, da religião, da filosofia, da história, das ciências políticas e com força particular, da literatura. Os poetas buscaram alcançar uma grande síntese cultural que eliminasse as fronteiras que separavam as diversas áreas do saber, e assim, conceitos antagônicos como; intelecto e sentimento, arte e vida, realidade e ilusão, se fundiram. Como o jovem Friedrich Schlegel (1997, p. 64) aponta em seu famoso fragmento 116 da revista *Athenaeum*, onde expõe a síntese mais clara do programa daquela geração: “a poesia romântica é uma poesia universal progressiva”. Progressividade aqui significa nunca ser concluído ou finalizado e estar aberto a novas formas e conteúdos. A universalidade da forma é a supressão da fronteira entre gêneros

e artes. Schlegel exigiu uma mistura entre “poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-da-arte e poesia-da-natureza”.

No caso exemplar da literatura surgiu o “conto de fadas literário” (*Kunstmärchen*)¹, onde o estranho, misterioso e terrível são justapostos com o habitual e familiar com surpreendente facilidade. Esta fusão restaura o lugar do inquietante que habita sob a superfície das relações humanas e os escritores românticos souberam como usar a linguagem simbólica para revelar essas forças sombrias. Eles exploraram áreas que não são acessíveis à razão e, pela primeira vez, tematizaram o inconsciente em todas as suas manifestações. Mas não só o *Kunstmärchen* foi o modo de exposição da literatura romântica, senão que a novela também alcançou um novo desenvolvimento na Alemanha daqueles anos. Novalis (2001, p. 261), por exemplo, precisamente em uma de suas novelas, verbalizou uma sentença norteadora para a maior parte da literatura romântica: “O mundo se torna um sonho, o sonho se torna um mundo” (*Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt*). Embora o sonho já estivesse presente na literatura anterior, os românticos utilizaram brilhantemente os substratos da consciência –do qual o sonho é uma manifestação sugestiva– como um dispositivo eficaz e altamente estilizado para apresentar outro tipo de realidade.

2 O INQUIETANTE COMO CATEGORIA ESTÉTICA

O problema do “inquietante” (*Das Unheimliche*)² foi destacado por Sigmund Freud em sua obra de 1919. Lá Freud retoma uma frase de Schelling, que foi um dos primeiros a oferecer uma definição do inquietante como “o que deveria ter ficado oculto, secreto, porém foi manifestado” (1857, p. 649). Após Schelling, a definição oferecida por Freud no início de seu texto é extremamente sugestiva: o inquietante “seria aquele tipo de sensação de espanto que se adere às coisas conhecidas e familiares”, no qual vale a pena perguntar “sob que condições o familiar pode tornar-se inquietante” (1999, p. 231). Para expor sua proposta de forma mais densa, Freud desenvolve uma análise do conto “O homem da areia” (*Der Sandmann*) de E.T.A. Hoffmann, a quem considerava “o incomparável mestre do inquietante na poesia”

¹ A palavra alemã *Kunstmärchen*, que é composta pelos termos *Kunst* (arte) e *Märchen* (conto de fadas), significa conto de fadas literário. O *Kunstmärchen* difere do conto popular (*Volksmärchen*), ou inclusive do *Märchen*, porque não é transmitido oralmente, senão por escrito. Embora também seja um conto de fadas, ele surge do gesto criativo de um autor que se baseia em uma história transmitida oralmente. Se os *Märchen* e *Volksmärchen* pretendem ensinar às crianças a diferença entre o bem e o mal, para que escolham o caminho do bem, em vez disso, os *Kunstmärchen* têm o propósito de fazer os adultos refletirem, portanto é um conto altamente moralizador, que vai além do mero entretenimento. Alguns autores até trataram de problemas reais da sociedade, delineando algumas soluções para eles metaforicamente. Entre os expoentes mais importantes de *Kunstmärchen* estão os irmãos Grimm, Clemens Brentano, Hans Christian Andersen e E.T.A. Hoffmann (Cf. RUCKERT, 1986, p. 158-162).

² O termo alemão *Das Unheimliche* é um tanto polissêmico e não é tão fácil de traduzir. Em português foi traduzido como “o estranho” (Imago, 1996), “o inquietante” (Companhia das Letras, 2010), “o infamiliar” (Autêntica, 2019) e “o incômodo” (Blucher, 2021). Em espanhol foi traduzido como “lo siniestro” ou “lo ominoso”. Em francês como “l’inquiétant étrangeté” ou “l’inquiétant familiarité”. “Il perturbante” ao italiano e “the uncanny” ao inglês. Em termos freudianos, refere-se a algo (ou uma pessoa, uma impressão, um fato ou uma situação) que é percebido como familiar e estranho ao mesmo tempo, causando mal-estar geral combinado com uma sensação desagradável de confusão e estranheza. Optamos pelo termo “o inquietante”, seguindo a tradução de Paulo César de Souza (2010).

(1999, p. 246). Embora Freud tenha sido um precursor da obra de Hoffmann e sua interpretação tenha aberto uma longa tradição de teóricos que analisaram esse conto romântico a partir de uma perspectiva psicológica, a hipótese deste artigo é que o fenômeno do inquietante, no que diz respeito à leitura do texto de Hoffmann, tem sido interpretado de forma restrita pela tradição psicanalítica. De maneira nenhuma sua visão produtiva do inquietante –que ainda permanece tremendamente esclarecedora– parece questionável, no entanto, serão retomadas nas seguintes seções as questões sobre as possibilidades e limitações da leitura que Freud oferece sobre o conto. Por enquanto, gostaríamos de enfatizar que o inquietante no relato de ficção do período romântico enraíza estratégias estéticas que criam uma *indeterminação* ou *incerteza poética* que vai mais além do fenômeno da repressão.

A *poética* romântica é caracterizada pelo que Roman Ingarden (1931, p 170) em seu livro *A obra de arte literária* chamou “lugares de indeterminação” (*Unbestimmtheitsstellen*). Ingarden parte dos pressupostos da fenomenologia de Husserl e investiga, em primeiro lugar, as características essenciais que uma obra literária deve ter para ser considerada como tal, ou seja, quais partes deve ter e como elas se relacionam entre si, e assim também como elas estão relacionadas com autores, leitores e significados ideais. Isso o leva a argumentar que a obra literária, do ponto de vista de sua organicidade, é “um objeto puramente intencional” (*ein rein intentionaler Gegenstand*). Em segundo lugar, ele observa que a obra de arte requer uma “concretude” (*Konkretisation*) que ocorre no exercício da leitura, que Ingarden considera como o verdadeiro lugar da pesquisa estética. A obra de arte em si –seja literatura, pintura ou música– possui esses lugares de indeterminação que abrem e possibilitam o livre jogo de interpretação. No caso particular da literatura romântica, há muitos lugares de indeterminação relacionado aos personagens e a trama. Essas indeterminações são preenchidas pelo leitor no processo de “reconstrução” (*Rekonstruktion*) da obra, no qual é possível graças às palavras e símbolos presentes no texto que ajudam –pelo menos parcialmente– a mergulhar na cena imaginária, tornando a leitura mais concreta.

A *indeterminação* nos relatos românticos se faz evidente na interação entre texto e leitor, que encontra um substrato nos elementos formais do texto. Como já foi mencionado, os contos de fadas literários são caracterizados por devaneios e fantasmas que revelam um traço de estranheza na experiência humana. Se o estatuto de ficção do texto se torna consciente, a estranheza é suspensa e o inquietante é cancelado. Somente se o autor desfizer com maestria a fronteira entre a ficção e a realidade, é possível a experiência do inquietante. Essa dimensão na criação literária pode ser caracterizada em termos de uma *poética*, sempre quando o texto romântico foque sua visão sobre si mesmo. Uma *poética* do inquietante seria, em princípio, uma ação intencional por parte do autor que configura a dimensão estética do texto. O termo *poética* se justifica, ainda mais, porque o romantismo defende a ideia de um *estilo* –como já apontamos no início– que mistura poesia e prosa. A *poética* do inquietante é nutrida a partir das novas qualidades da prosa romântica, que tenta alcançar uma densidade lírica a partir da poesia, ou seja, uma

forte dependência dos elementos formais do símbolo e da metáfora como motivos recorrentes. Assim a técnica narrativa e a estrutura metafórica podem levar o leitor a conclusões ambíguas e paradoxais; o mundo do inquietante no texto começa a levá-lo além da mera identificação com os personagens. As coordenadas românticas sobre o inquietante partem de uma estratégia textual que desorienta o ato de interpretação do leitor, em outras palavras, encontra uma nova hermenêutica.

O filósofo espanhol desaparecido recentemente, Eugenio T́rias (1942-2013), em seu livro *O Belo e o inquietante* (2011, p. 9), refere-se a uma tríade de categorias estéticas que pugnam entre si o terreno do romântico; o belo, o sublime e o inquietante³. T́rias afirma que em cada obra de arte essas três categorias devem estar presentes em uma dialética complexa e intrincada. Em relação ao inquietante, deve-se dizer que essa categoria se constitui em condição e limite do belo. No que diz respeito a condição, essa não pode haver efeito estético sem que esteja o inquietante de alguma forma presente na obra artística. Enquanto o limite, a revelação do inquietante –como foi indicado no parágrafo anterior– destrói *ipso facto* o efeito estético; portanto, o inquietante é condição e limite da obra literária, ou seja, deve estar presente na forma de ausência; deve ser velada.

Os poetas românticos levam o leitor através de labirintos interpretativos para expressar seu sentimento de que a realidade é em si um texto ambíguo, sujeito a interpretações divergentes e jamais conclusivas. Este é um aspecto que tem alcançado maior concretização e sucesso na unificação artística do cinema, que geralmente expõe uma complexa gama de motivos do inquietante, como Alfred Hitchcock e David Lynch, que em seus filmes manifesta o hibridismo entre o familiar e o desconhecido. Este último usa esse elemento de ambiguidade de uma forma extraordinária em *Mulholland Drive*, onde durante grande parte do filme não se sabe o que realmente ocorreu no meio da narrativa. O mundo narrado por Lynch nunca dilucida completamente a incerteza que causa no espectador, não é possível esclarecer se talvez seja apenas um sonho ou um inferno vivido pelos personagens. Os valores e certezas do espectador são profundamente alterados, já que o diretor elimina a fronteira entre o real e o irreal, entre o bom e o ruim, entre o certo e o errado.

Uma das figuras românticas amplamente exploradas pelo cinema é a figura do *Doppelgänger*⁴, vocabulário alemão usado para definir o duplo fantasmagórico de uma pessoa viva. O termo foi lançado

³ Kant é um dos primeiros autores a oferecer uma caracterização do sublime próximo ao inquietante: “O sublime, por sua vez, possui outro feitiço. Seu sentimento é por vezes acompanhado de certo assombro ou também de melancolia, em alguns casos apenas de uma calma admiração e, noutros, de uma beleza que atinge uma dimensão sublime. O primeiro deles denomino sublime terrível, o segundo, nobre, e o terceiro, magnífico. A solidão profunda é sublime, mas de maneira terrível” (KANT, 2000, p. 22).

⁴ Otto Rank foi o primeiro a lidar com o tema do *Doppelgänger* de uma perspectiva psicológica, como um fenômeno cultural. Rank analisa o *Doppelgänger* como uma projeção psíquica causada por ansiedades não resolvidas, razão pela qual ele a descreve como possuidor de traços tanto complementares quanto antitéticos do personagem em questão. Como ele diz, muitas superstições estão conectadas a uma sombra ou à imagem espelhada de si mesmo, que é o primeiro estágio do desenvolvimento do conceito do duplo (Cf. RANK, 1993).

pelo poeta romântico Jean Paul em sua novela *Siebenkäs de 1796*⁵, para representar aquele que caminha indissoluvelmente lado a lado. Em geral, é usado para designar o *gêmeo malvado*. Existem certas características que são comuns para a maioria das duplas literárias, algumas delas são representações de um *alter ego*; enquanto um se preocupa dos desejos ocultos de um personagem, outro age como uma consciência redentora para prevenir que o personagem seja prejudicado; e outros simplesmente destroem a vida do personagem. Por exemplo, em *Os elixirs do diabo* de Hoffmann, Medardo, o protagonista, sofre a perseguição de um duplo que em algumas ocasiões é corpórea, e em outras parece uma parte desintegrada de sua própria psique. Mas o caso mais citado vem da obra de Robert Louis Stevenson, quem oferece uma variação de Hoffmann através de um personagem que se transforma ao beber uma poção, nos referimos à dialética autodestrutiva –esquizofrênica– entre o Dr. Jekyll e Mr. Hyde.

3 O INQUIETANTE EM “O HOMEM DA AREIA” DE E.T.A. HOFFMANN

Isaiah Berlin –filósofo e historiador das ideias– afirma em seu livro *As raízes do romantismo* (2015), que os escritores românticos lançaram uma revolução sem precedentes, posto que destruíram as noções tradicionais da verdade e validade objetiva na criação artística. De acordo com Berlin, os princípios que definem o romantismo são, por um lado, a crença em uma vontade ingovernável como base da criação; e por outro, a suposição de que não há estrutura fixa nas coisas, apenas fluxo em que o universo é um processo de mudança perpétua (2015, p. 160). Isso significou uma reviravolta na criação literária e, acreditamos, que sob essas coordenadas a obra de Hoffman deve ser examinada.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), nascido em Königsberg –igual que Kant–, foi jurista, funcionário do governo prussiano, mas acima de tudo, compositor, desenhista e escritor. Suas histórias expõem, com grande dramatismo e ironia, o problema da identidade através de personagens regidos pela loucura ou por relações sombrias e ambíguas. Ele apresenta uma visão do mundo *invertida*, oposta da descrita pelo senso comum, onde a loucura é a única cordura possível. Hoffmann contradiz a realidade tal qual como a conhecemos e apresenta o inquietante como uma forma extraordinária de descobrir uma realidade superior, razão pela qual ele tem sido caracterizado como um dos principais representantes do “romantismo sombrio” (*schwarze Romantik* ou *dunkle Romantik*), e expõe “as profundezas da alma” (*die Abgründe der Seele*) e “os lados escuro da existência humana” (*die dunkle Seiten des Daseins*) (TÜRK, 2006, p. 171). Este programa estético foi –em parte importante– uma contraproposta

⁵ Jean Paul introduz a palavra *Doppelgänger* em seu romance *Siebenkäs* para ilustrar não apenas a semelhança física entre o personagem central da história, o advogado Firmian Stanislaus Siebenkäs, e seu amigo mais próximo, Heinrich Leibgeber, mas também para expressar a forte identificação pessoal entre os personagens, a ponto de Leibgeber se tornar o alter ego de Siebenkäs.

ao classicismo de Weimar, que apoiava um modelo de vida através da arte, pois se tratava de uma síntese entre ética e estética para alcançar uma “bela alma” (*schöne Seele*). Se a formação da raça humana promoveu o dever, a paixão e a ação harmoniosa para criar pessoas boas, por outro lado, os românticos sombrios estavam fascinados pelo “inexplicável” (*Unerklärlich*), e pela escuridão insondável da alma humana. Não é à toa então, que o desconforto psicológico, a loucura e a melancolia –o que hoje é chamado de depressão ou bipolaridade– desempenham um papel importante nas histórias sombrias desses românticos; tanto os fantásticos contos de Hoffmann quanto os de Edgard Allan Poe enriqueceram este imaginário. Esta nova arte traz à tona o inesperado e o inquietante no coração do real, perturbando a trama lógica dos fatos. Esta época produtiva para a literatura coincide com o positivismo da ciência moderna, e provavelmente são os poetas românticos os primeiros em reconhecer que essa nova ideologia implica um enorme perigo, já que a ciência tenta explicar tudo com o entendimento, e não deixa espaço para segredos ou mistérios que estão na base de toda a realidade.

Hoffmann escreveu “O homem da areia” em novembro de 1815 –seu trabalho mais conhecido junto com *O vaso de ouro* (*Der goldene Topf*)–, e foi publicado pela primeira vez em 1816 como a primeira das oito histórias que compõem seus *Contos noturnos* (*Nachtstücke*). O gênero *Nachtstücke* vem originalmente da pintura, e refere-se às obras que jogam simbolicamente com o *claro-escuro* e que mostram paisagens eminentemente crepusculares. O *Nachtstücke* literário põe em cena situações noturnas, que combinam o fantástico com motivos psicológicos. Um dos temas que emerge é o “inconsciente” (*Unbewusst*), uma expressão do lado escuro da psique humana que mostra o lado interno dos personagens. “O homem da areia” coloca no centro da narrativa o frágil estado emocional do protagonista que sucumbe à loucura.

Ao começar a leitura do conto de Hoffmann não sabemos se é uma invenção ou um descobrimento, inclusive, muitas vezes não é totalmente claro se a história realmente aconteceu ou é apenas um sonho. O conto narra a história de um jovem estudante de direito, Nataniel, que –apesar de ter um feliz presente e prometedor futuro– vive atormentado pela memória de uma experiência traumática de sua infância ligada à morte de seu pai. A história começa com uma carta de Nataniel para seu amigo Lotario, enviada por engano para sua noiva Clara, onde ele explica seu terror infantil pelo fantasmagórico homem da areia, uma espécie de espírito maligno que vem à noite para verificar se as crianças estão dormindo; se ao anoitecer seus olhos ainda estão abertos, então ele joga areia neles e os faz sangrar, logo os arranca para levá-los como alimento para seus filhos. Nataniel supõe que Coppelius, um advogado e amigo da família, que costumava visitar seu pai à noite, era o homem de areia e, ao mesmo tempo, o assassino, já que ele havia desaparecido da cidade imediatamente após a morte de seu pai. O medo infantil reaparece na vida de Nataniel a partir do encontro com Giuseppe Coppola, um italiano vendedor de barômetros, que fisicamente mantém um extraordinário parecido com Coppelius. Sua noiva Clara, em uma segunda carta, tenta fazê-lo raciocinar e lhe apresenta uma visão realista do que aconteceu.

Ela oferece uma interpretação racional das coisas e demonstra que Coppélius não é o homem da areia, e nem é o assassino de seu pai, que morreu em um acidente. Mas Nataniel oscila entre o mundo *claro* de sua noiva Clara e o mundo *sombrio* de Coppélius/Coppola. Posteriormente, guiado por suas emoções e sua imaginação, Nataniel, apesar de estar comprometido, se apaixona por Olímpia, uma autômata que ele acredita ser real, posto que está magnificamente elaborada. Quando Nataniel descobre a verdade sobre Olímpia –que nada mais é do que uma boneca de madeira com um rosto pálido de cera– fica completamente desmoralizado e a loucura toma conta dele. A perplexidade de não ser capaz de distinguir entre o real e o imaginário levou ele finalmente a morte.

Em primeiro lugar, há um aspecto que chama a atenção na narração de Hoffmann e é que Nataniel acredita ter encontrado na autômata Olímpia a parceira ideal. Ao contrário de Clara, Olímpia o escuta por horas, sem se opor aos seus pensamentos. Isso revela que, na realidade, Nataniel não está procurando uma companheira, mas apenas uma projeção superficial de seu próprio ego. Em Olímpia ele descobre um espelho de suas respostas emocionais involuntárias e narcisismo latente. Hoffmann, no fundo, também apresenta uma crítica à sociedade da sua época e aos ideais do amor romântico, onde os homens esperam encontrar uma mulher submetida à arbitrariedade de seus pensamentos. Em segundo lugar, Nataniel, como muitos personagens da obra de Hoffmann e da literatura romântica em geral, representa o artista que enfrenta duras e difíceis provas durante sua vida. O leitor, ao longo do conto, é levado a questionar a natureza da realidade em uma história em que a autoridade não recai sobre nenhum dos narradores. A menos que alguém habite na mente de Nataniel, não se pode entender completamente sua versão, mas também não se pode descartar totalmente sua narrativa. Qual é a realidade e como entendê-la à luz dos personagens? Esta pergunta é a que Freud tenta responder.

4 A INTERPRETAÇÃO PSICANALÍTICA DO INQUIETANTE

A definição psicanalítica do inquietante surge da rejeição de Freud a uma definição anterior oferecida pelo psiquiatra Ernst Jentsch, que em 1906 havia publicado seu texto *Sobre a psicologia do inquietante*, quem define o inquietante como algo incomum que causa “incerteza intelectual” (*intellektuelle Unsicherheit*), ou seja, é algo que não pode ser compreendido, pelo qual está intimamente ligado à falta de orientação. É uma incerteza cognitiva –uma indeterminação– que inclusive, a princípio pode não ser totalmente apreendida intelectualmente e, portanto, o observador se depara com uma estranha sensação. Para explicar essa sensação, ele recorre à relação que Nataniel estabelece com Olímpia no conto de Hoffmann, porque nem Nataniel, nem o leitor do conto, estão claros que não se trata de uma pessoa, senão que de uma autômata. É nessa incapacidade de reconhecer ou distinguir entre o que é real ou ilusório, que Jentsch marca o surgimento do fenômeno do inquietante. Freud, por sua vez, no referido

ensaio de 1919, aponta que, embora a obra de Jentsch seja “rica em conteúdo, não esgota o assunto” (1999, p. 230). Ele afirma que Jentsch não foi mais além da equação: inquietante é igual a desconhecido; por isso propõe aprofundar-se, pois –como Freud (1999, p. 229) afirma– a psicanálise opera em “outras camadas da vida psíquica” (*anderen Schichten des Seelenlebens*). Finalmente, não valida a noção de incerteza intelectual como fator constitutivo do inquietante, portanto, ao longo do ensaio, ele tenta minimizar a concepção oferecida por Jentsch. Desse modo, conclui seu ensaio argumentando –contra a incerteza intelectual– que “o inquietante das vivências se produz quando complexos infantis reprimidos são novamente avivados, ou quando crenças primitivas superadas parecem novamente confirmadas” (FREUD, 1999, p. 263).

A interpretação de Freud sobre o inquietante, parte paralelo com o *Dicionário da língua alemã*, de Daniel Sanders (1859-1865), a través de uma análise etimológica afiada da citada palavra alemã *unheimlich*. Em seu artigo “O Inquietante enrolado na palavra. Linguagem e estranheza a partir da leitura de O inquietante de Freud”, Ana Carrasco (2006) afirma que “a palavra é sempre um reflexo do fantasma de origem, que quando reprimido, [...] se manifesta como algo inquietante”. É precisamente isso que a análise de Freud revela, oferecendo de forma resumida uma definição paradoxal:

A palavra alemã *unheimlich* é, claramente, o oposto de *heimlich* (familiar, doméstico, íntimo), sendo natural concluir que algo é assustador justamente por não ser conhecido e familiar. Claro que não é assustador tudo o que é novo e não familiar; a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que algo novo torna-se facilmente assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, certamente não todas. Algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torná-lo inquietante (FREUD, 1999, p. 231).

Diante daqueles que, como Jentsch, definiam o inquietante apenas como algo em que alguém está confuso e perdido, Freud propõe superar essa equação enraizada no significado daquele que, sendo incomum, se torna inquietante. Contudo, Freud diz –por sua vez– que o termo *heimlich* não tem um significado unívoco, senão que pertence a dois grupos de representações muito distantes um do outro. Um primeiro sentido designa, o que acabamos de destacar, algo familiar, íntimo, gentil; dado que *heimlich* significa, nas palavras de Freud:

Pertencente à casa, não estranho, familiar, dócil, íntimo, confidencial, o que lembra a casa, ou a família; o habitual; *Die Heimlichen* são os membros da casa, *Heimliche Rat*, conselhos íntimos. [...] Diz-se de animais mansos e domésticos, que se aproxima confiantemente às pessoas, ao contrário dos animais selvagens; algo que evoca o bem-estar: confortável, protetor, hospitaleiro (FREUD, 1999, p. 232-233).

No entanto, a partir deste primeiro significado logicamente deriva o segundo, o que nos leva a um problema maior: *heimlich* significa, por extensão; segredo, escondido, algo que não é fácil de notar, pois segredo (*Geheim*) e mistério (*Geheimnis*) respondem à mesma raiz etimológica. Como diz Freud (1999, p. 235-236): “*Heimlich* significa o que é familiar, aconchegado, por um lado; e o que está oculto, dissimulado, por outro. *Unheimlich* seria normalmente usado como antônimo do primeiro significado, não do segundo”.

A reflexão de Freud (1999, p. 231) leva ao argumento de que, por um lado, o familiar, o íntimo e o gentil são designados e, por outro, refere-se, mais do que o oculto, ao ocultado, ao escondido, ao perigoso, dado que é caracterizado por seu “caráter velado” (*verhüllten Charakter*). Como Vicente Serrano esclarece muito bem em seu livro, *Sonhando monstros. Terror e delírio na modernidade*; a análise de Freud revela uma dimensão do inquietante presente na raiz alemã –pois se perde nas outras línguas– ou seja, aquilo que é estranho para nós, não familiar, é ao mesmo tempo próximo. O “especificamente moderno” do inquietante, diz Serrano (2010, p. 80-81), emerge da combinação desses dois elementos: “é uma realidade estranha e ao mesmo tempo familiar, desconhecida e próxima”, e é por isso que nos inquieta de maneira excessiva. O paradoxal é que a fonte do pavor não é o estranho em sua oposição imediata ao familiar, mas sim o que antes era familiar, emerge –de improviso– sob um aspecto ameaçante, perigoso e inquietante. Aqui emerge, seguindo Paulo César de Souza (2010, p. 274), um fundamento dialético nem sempre associado a Freud, mas claramente de raízes românticas: “Luz e sombra se complementam e se necessitam”.

Freud não interpreta “O homem da areia” de Hoffmann a partir da incerteza e ambiguidade do relato em si, senão que reconhece, como base da história de Nataniel, o complexo de castração que se reflete em seu medo obsessivo de perder os olhos, um medo perturbador que o acompanha desde sua infância. Para apoiar essa tese, Freud faz uma síntese linear da história ignorando o jogo narrativo próprio do texto de Hoffmann, que não só está escrito a partir de três cartas, mas que propõe uma cronologia descontínua caracterizada pelo vai e vem das lembranças. Outro sinal do evidente reducionismo de Freud, como indica Detlef Kremer (2008, p. 65), é atribuir zero importância ao uso engenhoso de diferentes perspectivas no conto de Hoffmann. Embora admita que o escritor cria uma espécie de incerteza em nós, pois não se sabe muito bem se ele nos conduz pelo mundo real ou pelo mundo do fantástico, Freud (1999, p. 242) ressalta que essa incerteza desaparece, visto que: “O final da história nos mostra claramente que o óptico Coppola é realmente o advogado Coppelius, e conseqüentemente também o homem da areia”. Então, para Freud, o fim da história está livre de qualquer dúvida. No entanto; o final da história esclarece todas as dúvidas sobre a possível identidade de Coppola/Coppelius/O homem da areia? Todos os vestígios de incerteza desaparecem?

Como já foi mencionado anteriormente, Freud rejeita explicitamente a tese apresentada por Jentsch, que entende a experiência potencial do inquietante fazendo uso de uma abordagem estatística da psicologia do final do século XIX. Embora Jentsch não considere fatores inconscientes –como Freud fez– na linha mostrada por Sarah Kofman⁶, parece possível fazer uma reapropriação de sua análise e, assim, recuperar o fator de *incerteza* ou *indeterminação* a partir do ponto de vista da desorientação que põe em jogo na experiência do inquietante. Como foi aludido, Jentsch destaca o papel da dúvida sobre se um objeto aparentemente inanimado como Olímpia pode ser considerado como animado. A análise de Freud se concentra exclusivamente na figura de Coppélius/Coppola/O homem da areia, que encarna o medo do filho de ser castrado por seu pai, porém ignora a relação Nataniel/Olímpia/Clara. Por um lado, Clara –por causa de sua inteligência superior e força moral– pode ser vista como uma ameaça de castração para Nataniel; e por outro, Freud descarta a incerteza na relação com Olímpia, pois assume que o leitor sabe que ela é uma autômata, no qual é só revelado quase no final da história. Quando lemos o conto de Hoffmann, estamos –sem dúvida– na incerteza mais absoluta sobre se o que Nathaniel experimenta é real ou fruto de sua imaginação; portanto, o inquietante é lançado na ambivalência da história. Finalmente, pode-se notar que Hoffmann criou deliberadamente efeitos tão estranhos a fim de deixar o leitor em total incerteza.

5 EM DIREÇÃO A UMA *POÉTICA* DO INQUIETANTE

Parece fundamental para nós, como foi exposto no início deste artigo, olhar mas além da teoria freudiana e da enorme contribuição que significou sua noção ligada aos acontecimentos do inconsciente para a compreensão do inquietante e, desta forma, prestar atenção à importância do inquietante para a fantástica literatura do período romântico. A interpretação de Freud do *inquietante* na literatura romântica, por mais produtiva que tenha sido, deu lugar a uma imagem restrita do período. A literatura fantástica do período romântico não só dramatiza a *repressão*, senão também tematiza uma crise epistemológica que se originou com a filosofia de Kant (2003, B XII-XIII). Ludwig Tieck, em seu conto *O loiro Eckbert* de 1797, reproduz esse critério epistemológico do indeterminado em seus elementos formais e oferece uma descrição visual e acústica da natureza que se reflete na vida emocional do narrador. Assim, os românticos expressam seu ceticismo com base no que é cognoscível através do exercício de sua prosa com os

⁶ Sarah Kofman em seu livro *Quatro romances analíticos*, que examina o uso indevido de textos literários por Freud, questiona a interpretação e suas conclusões sobre “O homem da areia” e restaura a interpretação de Jentsch. Em sua própria leitura, Kofman expande a questão da dúvida sobre o que é real e o que é imaginário. A distinção entre o que é real e o que é fantasia torna-se problemática (Cf. KOFMAN, 1978, p. 156).

elementos formais da poesia. Esses elementos são a característica distintiva da *poética do inquietante*. A transformação da poesia em prosa é, afinal, a intenção e a concretude explícita do programa romântico.

Quando a prosa começa a ser desenhada através de elementos poéticos como ambiguidade verbal, ironia e metáfora, é possível que a criação literária avance para uma abertura de interpretações, que seria uma das características centrais da *poética do inquietante*. A abertura de alternativas no âmbito da interpretação pode ser entendida como uma espécie de ambiguidade paradoxal. Se os românticos pretendiam criar realidades fictícias que são construídas como ilusões ópticas, a *poética do inquietante* contém um paradoxo particular, uma ambiguidade substancial que produz uma desorientação cognitiva estruturalmente semelhante a uma ilusão de óptica. A coexistência dessas realidades igualmente credíveis é uma função das soluções contraditórias oferecidas pelo texto romântico –assim como muitas criações contemporâneas, especialmente cinematográficas– que resultam em grandes problemas e desafios para a interpretação; a trama pode sugerir uma interpretação, mas o leitor é guiado pela dimensão poética que o texto desenvolve implicitamente. “O homem da areia” se ocupa, como vimos, com a disparidade perturbadora entre o eu e o mundo exterior. Exibindo um estilo arabesco bem-sucedido, o conto de Hoffmann demonstra sua habilidade na combinação de elementos narrativos aparentemente diferentes. A textura trabalhada no relato vai em contra o encerramento definitivo, dando a ilusão de que, mesmo quando para a paginação, o leitor não chega a um final. Na narrativa arabesca, as partes de uma experiência do mundo que parece desintegradas, estão conectadas, nas quais se reúnem evidentemente componentes heterogêneos e genericamente híbridos que se conjugam na ideia romântica de infinita perfeição⁷.

Um dos autores que tem insistido na necessidade de reivindicar uma *poética* do inquietante é o crítico literário Tzvetan Todorov (2013, p. 157), que argumenta que o inquietante é um subgênero dentro do fantástico. No entanto, entrega uma concepção ainda mais restrita, pois ele liga o inquietante ao sobrenatural como uma característica própria do fantástico. Segundo Todorov (2004, p. 39), o texto fantástico deve obrigar “o leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados”. Essa noção deve ser complementada com o que já foi apontado anteriormente, onde o inquietante na ficção romântica muitas vezes entra em ação –como foi observado minuciosamente por Freud– através das brechas da esfera doméstica. Do mesmo modo, os românticos incorporam na criação literária a inconclusão da dimensão poética de seus textos para recriar uma incerteza sobre os fundamentos epistemológicos da realidade. Harold Bloom (1995, p. 458) concebe a literatura,

⁷ Ernst Behler descreve a busca dos jovens românticos pela perfeição infinita como um momento histórico abrangente. O desejo de fundir literatura e crítica abre caminho para um processo infinito capaz de gerar novos significados a partir de uma nova consciência histórica (Cf. BEHLER, 2005, p. 4).

especialmente das grandes obras canônicas da literatura, a possibilidade de confrontar os leitores através de um estranho choque e não com o cumprimento de um conjunto de expectativas, e demonstra que o inquietante ou estranho sempre alcança um *status* canônico.

Gostaríamos de concluir colocando em conexão o mencionado acima, com o que tem sido expresso por alguns teóricos da chamada *estética da recepção* –o que supõe uma ruptura com a crítica tradicional– que destacam o papel do leitor em seus postulados teóricos. Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser concordam que o ato da leitura se torna um nexos na história da recepção de uma obra de leitores/intérpretes (Cf. ZILBERMAN, 2009). Ambos sublinham a ideia de que a *indeterminação* constitui – ao mesmo tempo– a miséria e o esplendor do texto literário, como espaço constitutivamente imperfeito; no entanto, propõem o conceito de “espaços vazios” (*Leerstellen*) ou locais de indeterminação como sinal de qualidade estética. Nesses espaços é totalmente manifestada a estrutura de apelo do texto, onde se reclama a integração do leitor, e no qual será muito útil na teoria do hipertexto. É como se a arte –o artista, sua obra, seus personagens, seus espectadores– fosse colocada em uma posição estranha, sempre quase final em relação a uma revelação que não ocorre porque não pode ser produzida. Portanto, não há última palavra da obra artística, nem é possível dizer qualquer palavra definitiva sobre ela. Isso faz desse momento quase final um espaço de descanso, que seria o tempo que a ficção dura.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início deste artigo vimos como o pensamento romântico aspira a uma expansão da realidade estética através de uma poesia universal progressiva, que exige a mistura de todos os gêneros. Essa abordagem, que teve grandes consequências, superou a ideia de um cânon estruturado segundo propósito, estilo e forma. A poesia universal suprime essa subdivisão artificial e mescla todas as áreas da vida e da arte, todas as atividades científicas e artísticas, bem como todas as expressões de pensamento e sentimento no âmbito de uma compreensão abrangente da literatura. Para escapar do mundo ilustrado, os autores do período romântico se voltaram para contos de fadas, lendas e canções populares, onde o foco estava no indivíduo, especialmente em seus sentimentos e sua percepção subjetiva da realidade. É o caso de Hoffmann, que descreve a realidade concreta marcada pela fantasia e pelo inquietante.

Já apontamos que o conceito do inquietante está esteticamente próximo a conceitos como o fantástico, o grotesco ou o sublime, no entanto, atingiu sua marca de identidade na obra de E.T.A. Hoffmann, que mais tarde influenciou autores como Edgar Allan Poe, Fyodor Dostoevsky e Franz Kafka. Em sua obra, “O Homem da Areia”, há um tipo de incerteza que faz o leitor questionar deliberadamente se ele está enfrentando o mundo real ou não, uma sensação que desaparece durante a trama, pois o autor consegue mesclar o real e o fantástico. O tema romântico da capacidade de

desdobramento e da comunicação entre dois mundos alheios dá origem a um *realismo fantástico* em seu trabalho. Essa dicotomia da experiência vivida está na base de sua arte poética.

No início deste trabalho consideramos relacionar a concepção estética de Hoffmann com o tratamento freudiano do inquietante. Embora o ensaio de Freud possa ser considerado o documento fundador de todas as teorias contemporâneas do inquietante, a pesquisa nos permitiu reconhecer algumas limitações de sua interpretação. Por exemplo, a questão de transferir a análise psicológica de um caso individual para um texto literário não parece estar totalmente bem colocada, nem parece reivindicar as possibilidades de uma obra literária para seu potencial psicanalítico, o que produz uma redução do texto. Apesar dessa crítica -certamente justificada- não deve ser subestimada a base psicanalítica específica do inquietante para o subsequente recebimento do termo. Embora os pontos de vista de Freud tenham sido questionados e rearticulados por muitos críticos psicanalíticos, seu ensaio continua dominando a discussão literária do inquietante. Por outro lado, é mérito da psicanálise ter conseguido demonstrar que, em geral, a arte fantástica deve ser levada a sério, pois, como os sonhos, apresenta transposições de imagens intercaladas com preocupações profundas e significativas.

O inquietante prova ser uma experiência antropológica básica, que se torna compreensível através da estética romântica, e sua visão do lado noturno do mundo como uma experiência inusual, extrema e subjetiva na vida cotidiana. O inquietante torna-se sinônimo da ambiguidade do mundo, refletido no ceticismo sobre a capacidade da linguagem para transmitir a realidade e a confiabilidade da percepção "racional" do mundo. Essa lógica peculiar de contradição prevalece na poética de Hoffmann: um personagem pode ser um e outro ao mesmo tempo, uma cena pode denotar um sonho e, do mesmo modo, vivenciar a realidade, dois personagens podem ser idênticos e diferentes simultaneamente. Duplicações e correspondências que pertencem à intenção poética de representar um mundo normal e ao mesmo tempo opaco, no qual os personagens acreditam agir de forma independente, mas talvez também seguindo os ditames do destino.

7 REFERÊNCIAS

BEHLER, Ernst. *German Romantic Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

BERLIN, Isaiah. *As raízes do romantismo*. São Paulo: Três estrelas, 2015.

BLOOM, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York: Riverhead Books, 1995.

CARRASCO, Ana. Lo siniestro enroscado a la Palabra. Lenguaje y extrañamiento a partir de la lectura de *Lo siniestro* de Freud, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n. 33, 2006. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/siniestr.html>

- FREUD, Sigmund. Das Unheimliche. In: *Gesammelte Werke*. Vol. XII. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, p. 227-278, 1999.
- FREUD, Sigmund. O estranho (1919). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, p. 275-314, 1996.
- FREUD, Sigmund. *O incômodo*. São Paulo: Blucher, 2021.
- FREUD, Sigmund. O infamiliar / Das Unheimliche (1919). In: *Obras incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 27-126, 2019.
- FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In: *Obras Completas*. Vol. 14. São Paulo: Companhia da Letras, p. 329-376, 2010.
- INGARDEN, Roman. *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle: Max Niemeyer, 1931.
- JENTSCH, Ernst. Zur Psychologie des Unheimlichen. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*. n 22; p. 195-198; n 23, p. 203-205, 1906. <https://d-nb.info/1138447315/34>
- KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Campinas: Papirus Editora, 2000.
- KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2003.
- KOFMAN, Sarah. *Cuatro novelas analíticas*, Buenos Aires: Treib, 1978.
- KREMER, Detlef. Freuds Aufsatz Das Unheimliche und die Widerstände des unverständlichen Textes. In: Peter-André Alt; Thomas Anz (Eds.). *Sigmund Freud und das Wissen der Literatur*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, p. 59-72, 2008.
- NOVALIS. *Werke*. München: Beck, 2001.
- RANK, Otto. *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, Wien: Turia & Kant, 1993.
- RUCKERT, Gerhard. Volksmärchen und Kunstmärchen. In: Dinges, Otilie; Born, Monika; Janning, Jürgen (Eds.). *Märchen in Erziehung und Unterricht*. Kassel: Röth, p. 158-162, 1986.
- SANDERS, Daniel. *Wörterbuch der deutschen Sprache*. Leipzig: Verlag von Otto Wigand, 1859-1865.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Philosophie der Mythologie*. Stuttgart-Augsburg: J. G. Cotta, 1857.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SERRANO, Vicente. *Soñando monstruos. Terror y delirio en la modernidad*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2010.
- SOUZA, Paulo César de. *As palavras de Freud: o vocabulário freudiano e suas versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

TRÍAS, Eugenio. *Lo Bello y lo Siniestro*. Barcelona: Debolsillo, 2011.

TÜRK, Johannes. Freuds Immunologien des Psychischen. *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, n. 38, p. 167-188, 2006. DOI: <https://doi.org/10.30965/25890530-0380102007>

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 2009.

Title

“The Sandman” by E.T.A. Hoffmann: the uncanny as an aesthetic category.

Abstract

This article has the aim of recognizing the motif of the uncanny as a fundamental esthetic category in the romantic movement, especially in “The Sandman” by E.T.A. Hoffmann (1776-1822). The central hypothesis of this work is that the phenomenon of the uncanny, as dealt with in readings of Hoffmann’s text, has been interpreted in a restrictive way by the psychoanalytical tradition. To this end, firstly a tentative characterization of the uncanny as an aesthetic category is proposed; then a general view of this motif in the story “The Sandman” will be presented; in the third part, the psychoanalytic interpretation of the uncanny by Sigmund Freud (1856-1939) in contrast with that proposed by Ernst Jentsch (1867-1919) will be presented; and lastly the task of a poetry of the uncanny will be tackled. The poetic world of the German romantics is characterized by the uncovering of an inner world with decided shades of chiaroscuro, where the literary work tries to reveal what is not always visible.

Keywords

Uncanny; E.T.A. Hoffmann; German romanticism; Sigmund Freud.

Recebido em: 31/01/2023.

Aceito em: 19/04/2023.