

# E.T.A. Hoffmann e a questão óptica

Michael Korfmann

In Hoffmann's tales, visual references and optical devices play an important role as thematic and structural components. This article will analyze this subject in a historical context where the social differentiation and the optical media result in a questioning of observation and perspective. Hoffmann's writing may therefore be conceived, at least partially, through his position towards visibility. This paper will first provide a general look at the interrelations between Hoffmann's texts and certain painting styles and then take a closer look at "The Sandman" as a keyword for romantic perspectivism.

**Keywords:** E. T.A. Hoffmann; visual references; optical devices.

## 1 Introdução

Na modernidade – definida aqui como a diferenciação social em diversos sistemas funcional-comunicativos –, sobretudo no século XVIII, o conjunto social forma-se a partir de observações e comunicações específicas e funcionalmente diferenciadas. Para produzir esta comunicação, a literatura moderna, como sistema autônomo, observa outros sistemas como a Economia, a Política ou o Direito e pode integrar na comunicação literária todos os elementos que lhe convém, ou, ao contrário, se distanciar de seu ambiente em direção a uma linguagem poética "pura", desligada das demais formas sociocomunicativas, concentrando-se em si mesma. A produção literária e as reflexões teóricas do romantismo refletem a ambição de definir e medir esta nova autonomia comunicativa como um sistema diferenciado. Neste processo constitutivo de uma qualidade textual específica, os media ópticos exercem um papel importante. O romantismo, tratado aqui em relação à Alemanha, também se define através da relação com certos aparelhos ópticos como a câmera obscura, a lanterna mágica, ou as encenações fantasmagóricas, bem como na rejeição das imagens "claras" e focalizadas em favor de uma transparência abstrata, como no caso de Novalis. Assim, os *media* ópticos exercem um efeito poetológico sobre a concepção do potencial literário, resultando em transferências e adaptações das qualidades mediais para o campo textual. Estas se manifestam nas convicções referentes à qualidade literária a ser alcançada, sem que isso tenha conseqüências singulares, automáticas, ou limitadas a uma única forma artística. Sendo assim, não se surpreende que encontremos no romantismo posições diversas com relação à visibilidade: a mediação literária equilibrada entre os mundos externo e interno em Goethe; a fantasmagoria textual como produto da fantasia e instrumento transformador da realidade prosaica, bem como o questionamento da perspectiva, em E.T.A. Hoffmann; e a abstração do visível do mundo-objeto em favor de uma esfera mais 'pura', infinita e absoluta em Novalis.

Partindo da visão sistêmica da diferenciação da sociedade em áreas específicas,

---

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Avenida Bento Gonçalves 9500, 91540-000 Porto Alegre, RS; Brasil. Fax: 0055 51 3308 7303; Tel: 0055 51 3308 6696; e-mail: michael.korfmann@ufrgs.br

pode-se observar como certos fenômenos da época pré-moderna se desfazem com o surgimento de áreas sociais bem definidas, apesar de ainda deixarem traços ou vestígios restantes nos sistemas em formação. Assim, parte da tradição da magia *artificialis* e óptica de Kircher, Bettini e Schott – e suas encenações do mágico e milagroso, situadas numa área entre pesquisa exata da natureza, arte e entretenimento –, conserva-se na nova e autônoma esfera artística, por exemplo, como elemento enriquecedor e interessante para as encenações literárias de um E.T.A. Hoffmann; outra parte consolida-se como pesquisa científica numa comunicação social que se baseia e obedece a procedimentos, linguagem e lógica padronizados. Da mesma maneira, no decorrer da diferenciação social em áreas específicas, a alquimia se dividiu na química como ciência natural e, paralelamente, deixou vestígios no teatro e na literatura romântica. De um lado a química estabelece-se então como disciplina científica; de outro, o excedente obscuro-poético migra para o romantismo de Schlegel, Novalis, Ritter ou E.T.A. Hoffmann. Como exemplo com relação ao último, podemos apontar para a alquimia e para a representação figurativa dos elementos na pessoa do Archivarius no texto *Vaso de ouro* (1814), de Hoffmann. O Archivarius também representa um mágico disfarçado incorporando a figura do “Fósforo” (da palavra grega phosphóros: “que traz luz”), hoje conhecido como elemento químico de número atômico 15, que foi isolado em 1669 por Henning Brandt e chamado assim em virtude de emitir uma luz. Em *O homem da areia* (1817), de Hoffmann, temos duas personagens realizando experiências alquimistas, e na sua *Aventura na véspera do ano novo* (1815), Hoffmann compara uma experiência duvidosa com as encenações fantasmagóricas, para citar apenas algumas das numerosas referências. Com a ilusão da magia óptica, a poesia romântica possui um instrumentário eficaz para apresentar distorções referentes aos protagonistas de seus textos, bem como aos seus leitores. Essas distorções se encontram também, por exemplo, nas anamorfoses e instalações de espelhos, causando dúvidas e reflexões sobre a contingência do visto e sua essência. Nos contos e romances de E.T.A. Hoffmann, aparelhos ópticos, assim como certa qualidade visual ocupam um lugar estratégico, tanto como elementos-chave da ação, tanto como referências para o modo narrativo.

## 2 Hoffmann e o visual

A função estruturadora dos aparelhos ópticos em Hoffmann torna-se clara em nosso exemplo central, *O homem da areia*. Apontamos primeiramente para as diversas associações no campo estético-visual contribuinte para sua obra: a coletânea de dois volumes de 1815/1816 que inclui *O homem da areia*<sup>1</sup> intitula-se: “Peças Noturnas”, acrescido do comentário: “Editado pelo autor das peças fantásticas na maneira de Callot”. O título insere-se num campo semântico-literário que vai da *gothic novel* da Inglaterra até os poemas *Hinos da Noite*, de Novalis, escritos em 1797 e inspirados pelo poema *The Complaint, or Night-Thoughts on Life, Death and Immortality*, de Edward Young (1683-1765), autor bastante conhecido também na Alemanha, sobretudo por seu *Conjectures on Original Composition* (1759), traduzido um ano mais tarde para o alemão e que inicia a chamada época do gênio. A descrição “peça noturna” aponta também para a área musical (*nocturne*). A referência explícita é evidentemente de nível visual: trata-se de Jacques Callot, o desenhista gravador a buril e água-forte (1592 - 1635), que

mesmo nas cenas tiradas do cotidiano, atribui às suas figuras uma fisionomia própria, cuja qualidade oscila entre o estranho e o (re)conhecido.



Jacques Callot. *The hospital* (1633)



Jacques Callot. *The wheel* (1633)

Além do mais, no campo da pintura, as “peças noturnas” (pittura di notte) designam um gênero que teve seu primeiro florescimento na fase inicial do barroco. Trata-se de um estilo que mostra objetos sob uma iluminação noturna ou artificial sem que a cena completa seja iluminada de maneira regular. Em vez disso, há uma distribuição extrema de áreas claras e escuras em forte contraste uma com a outra. Estes quadros, como, por exemplo, os de Rembrandt, também apresentam, em comparação com cenas à luz do dia, uma redução acentuada da coloração: em vez de mostrarem-se na sua cor própria, os objetos assumem o tom da iluminação.



Rembrandt. *St. Paul in Prison*. 1627



Rembrandt. *St. Joseph's Dream*. 1645

Se a meia-luz de Rembrandt serviu como inspiração para Hoffmann, a mesma linha de influência se estenderá posteriormente a certo tipo de filmes mudos alemães como *O Estudante de Praga* (1913). Como podemos ver na imagem, Rembrandt explorava em seus quadros as diferentes nuances obtidas pelo contraste entre luz e

sombra: há uma única fonte de luz, que ilumina parcialmente o rosto do modelo, enquanto o resto do quadro permanece praticamente na penumbra. *O Estudante de Praga*, considerado o primeiro filme de arte da Alemanha, utilizava uma técnica similar de iluminação: em vez de iluminar-se igualmente a frente e o fundo da imagem, como era de praxe, o fundo permanecia escuro, enquanto que os personagens eram iluminados parcialmente; os cenários ficavam muitas vezes visíveis apenas em contornos, o que conferia às cenas um clima duvidoso, ameaçador ou ambíguo. Criava-se, assim, um mundo de sombras e, dentro da proposta do filme, um ambiente de mistério e horror. Esse tipo de iluminação seria utilizado em muitos filmes posteriores, transformando-se na marca internacional do cinema mudo alemão. Conhecido como “german lighting”, esse estilo de iluminação contribuiu para que muitos filmes da época fossem hoje considerados expressionistas, uma concepção duvidosa.

Além de Rembrandt, o próprio Hoffmann ainda cita, como inspiração, os nomes de Pieter Brueghel o jovem jr. (1564-1683),



*Village Lawyer* 1621

Salvator Rosa (1615-1673)



*Jason Charming the Dragon*., c. 1663.



*Witches at their Incantations. c. 1646*

e Antonio Allegri, chamado Correggio (1494-1534)



*Portrait of a Gentlewoman 1517-19*



*Judith* 1512-1514

Além das referências visuais e elementos do gótico, é preciso mencionar, como influências explícitas, os conhecimentos psiquiátricos de Hoffmann, que o levaram a explorar o campo crepuscular entre luz e escuridão, focalização e distorção, observação e imaginação, como atesta Detlef Kremer: “A separação clara entre sanidade psíquica e loucura, em que se baseava a psicologia esclarecida, é suspensa em Hoffmann. Os limites entre razão e loucura fluem. O olhar romântico consegue obter do sonho e dos estados extáticos diurnos uma verdade mais elevada, e no outro lado, a razão comum lhe aparece como forma menos espirituosa da existência”.<sup>2</sup>

### 3 O homem da areia

Além das mencionadas referências visuais, aparelhos mecânicos exercem um papel constitutivo em *O homem da areia*. Sabe-se que a produção de autômatos, de bonecas de madeira falantes, cantadoras e dançantes, foi um fenômeno bastante comentado na segunda metade do século XVIII. Construtores como Jacques de Vaucanson, Pierre Jaquet-Droz, Joseph Gallmayr, Wolfgang von Kempelen e Johann Karl Enslin eram figuras conhecidas, e comentavam-se diversas tentativas suas de obter resultados quase “naturais”, comparáveis a pessoas reais. Hoffmann se interessou intensamente por esta temática; tinha planos de construir um aparato próprio e visitou as oficinas de Johann Georg e Friedrich Kaufmann, dois inventores destas máquinas.

Num contexto mais amplo, o motivo do autômato, da loucura, a inserção da referência ao aventureiro, espírita e alquimista Cagliostro (1743-1795), o apontar para Lazzaro Spallanzani (1729-1799), um pesquisador conhecido, entre outros, por

seus trabalhos sobre vulcanismo e inseminação artificial, mostram a relação do texto com a história científica, sobretudo a discussão entre a física ‘natural’ ou mecânica e a elétrica ou magnética que, como “ciência romântica”, foi julgada pela ciência iluminista como vestígio superado da época pré-moderna. Mas, além de inserir tais nomes e temáticas como motivo literário, Hoffmann reflete, aqui, também a formação da sociedade moderna com sua multiperspectividade, expressa, sobretudo, pelo fato de que em *O homem da areia* o narrador se retira de uma posição de observador privilegiado, deixando uma incerteza acentuada sobre a “visão” correta dos acontecimentos e sua interpretação.

A perspectividade do conto *O homem da areia* se manifesta desde o início. As três cartas apresentadas pelo narrador fictício contêm os dois olhares centrais sobre os acontecimentos: a visão extática de Nathanael, bem como a perspectiva racional de Clara, oferecendo ao leitor, assim, duas lentes divergentes sobre a ação, mas sem que se possa fixar-se em uma destas como a ‘verdadeira’. Esta ênfase é ainda reforçada e dobrada por dois motivos do conto – os olhos e os autômatos –, aumentando a oscilação do texto e da compreensão do mesmo entre vários olhares e reproduções mecânicas que se oferecem como espelhos de projeções. O olhar torna-se desfocado e os olhos se potencializam para um *medium* de transformação, (des)regulando as relações e o processo narrativo. Eles se tornam o sujeito verdadeiro do conto, dirigindo cada seqüência da ação, enquanto as figuras passam quase para o segundo plano. Sob o faiscar perspectivado do olho, suas identidades se deslocam para o vago. O conto trata de olhares diversos, o do cotidiano e do estranho, de olhares através de binóculos e telescópios, do olhar no espelho e, freqüentemente, do olhar distorcido. A relação entre magia, olhar e instrumentos ópticos se torna evidente, sobretudo, em Nathanael e Olímpia, a mulher-autômato. Já no início, em seu primeiro contato, encontra-se um olhar secreto-aberto através de um vidro, desta vez ainda uma janela que, posteriormente, será trocada por óculos e telescópios. Com estes aparelhos, seu olhar se transforma ambigüamente: os objetos se tornam claros e focalizados, mas paralelamente sua visão é “acendida” por sua imaginação, tornando Olímpia viva e anímica e, assim, um espelho e eco para sua mente poético-narcisista, o objeto-desejo diferente das “frias pessoas prosaicas” do seu ambiente social. Como a vivificação de Olímpia se realiza através do olhar, sua destruição passa conseqüentemente pela perda dos olhos: Nathanael vê sua face de cera sem olhos: no seu lugar ela tinha “cavernas pretas, ela era uma boneca sem vida”.

Ambos, a fantasmagoria de Nathanael – a projeção de imagens para o ambiente sem considerar sua contingência –, assim como o mero olhar receptivo de Clara, são ridiculizados por Hoffmann, sem que fique claro se as visões de Nathanael são, enfim, resultados de uma experiência traumática na infância, produtos de uma perturbação mental ou talvez até, pelo menos parcialmente, verdadeiras. *O homem da areia* e outros textos de Hoffmann caracterizam-se pelo questionamento da observação absoluta e deslizam permanentemente entre perspectivas variadas, entre o olhar como recepção e produção, advertindo contra uma totalização perigosa que reduz as múltiplas faces a um suposto “todo” ou “essencial” da vida social. O poeta Nathanael fracassa porque não consegue livrar-se da perspectiva poética, os binóculos mágicos de Coppola, que tornam quase viva o autômato Olímpia. Ele percebe o mundo exclusivamente de maneira poética e a desconhece, na sua forma, de maneira grotesca. Na percepção fascinada pela visão poética, a mecânica Olímpia aparenta o



belo anímico, enquanto, na mesma perspectiva, Clara, a noiva gentil e pragmática, se torna aquilo que é Olímpia: uma obra mecânica, da qual Natanael se afasta.

Ele continuou o seu poema sem interrupções, seu rosto avermelhara-se com o fogo interior, lágrimas rolaram de seus olhos. Finalmente, ao terminar, gemeu de profundo cansaço, pegou a mão de Clara e suspirou, como se sucumbido a uma dor inconsolável: “Ah, Clara! Clara!” Clara apertou o documento contra o seio e lhe disse em voz baixa, mas lenta e seriamente: “Natanael, meu amado Natanael! Jogue ao fogo essa história louca, absurda, delirante”. Indignado, Natanael levantou-se abruptamente e gritou, repelindo Clara: “Maldito autômato sem vida!”<sup>3</sup>

A poetização total do mundo é apresentada como perigo: as pessoas são ameaçadas de tornarem-se loucas quando perderem a diferença das perspectivas e, com isso, todo auto-distanciamento, julgando o poético mais relevante do que a vida restante; ou de se tornarem ridículas quando apenas exercerem seu papel social como um autômato. Para Natanael, enfeitado pelos óculos mágicos, Olímpia, a figura da imaginação poética, é mais real do que a sua Clara. Ele espera da arte mais do que ela pode oferecer e paga o colapso das perspectivas com sua morte.

Também a relação entre narrador e leitor é guiada pelo olhar. O narrador fictício se dirige ao público leitor com a esperança de ter conseguido desenhar as personagens como um bom pintor de retratos, de modo a capacitar o leitor a achar quadro e pessoa parecidos sem ter conhecido o original, e como se tivesse visto a pessoa com os “próprios olhos” – uma constelação enigmática que Kittler entende como referência ao espelho: “O único retrato que aponta sempre para um original nunca visível para o olho é a imagem de cada um no espelho”.<sup>4</sup> Desse modo o narrador se torna mágico, e o leitor é a mente poética, cujo olhar desperta o texto para a vida. A ilusão da magia óptica se inscreve na literatura romântica como imagens alucinantes produzidas pela magia da imaginação e o questionamento das imagens, como campo incerto entre a observação e a visão.

Conseqüentemente o elemento central do conto é o olho como mediador entre o externo e o interno, sujeito e objeto. Seu campo semântico está presente, sob formas variadas, em quase todas as páginas do conto. Já o título aponta para esta direção: o “homem da areia” supostamente coloca areia nos olhos das crianças. Os olhos que registram os fenômenos do ambiente também são registros do estado interior da pessoa. Esta função dupla como órgão perceptivo e expressivo é colocada em questão no conto, resultando numa leitura perturbadora sem perspectiva central para uma compreensão inequívoca. As duas posições básicas são que Nathanael entende os olhos, antes de tudo, como área de projeção de estados anímicos, interiores, enquanto Clara os vê como órgão do reconhecimento da realidade externa. Esta concentração de cada um a apenas uma das funções parciais faz com que os dois se desencontrem permanentemente. Claro está que este conto significa também uma crítica à convicção exagerada do poder criativo e dominante da imaginação exagerada, do olhar absoluto como “ferramenta criativa”<sup>5</sup> de um Novalis e seu desejo de que “o mundo seja como eu o quero”.<sup>6</sup> A fantasmagoria de Nathanael, projetando, “animando” e distorcendo o ambiente com seus desejos poetizados e o olhar “burguês” de Clara são alvos da ironia e crítica de Hoffmann, sem que se possa resumir o texto a uma única visão referencial. Enquanto Clara se insere no final do conto numa vida regular mas apresentada sem maiores inspirações, a

poetização total do mundo é apresentada como perigo: Para Natanael, enfeitiçado pelos óculos mágicos, Olímpia, a figura da imaginação poética, é mais real do que a sua Clara. Ele espera desta visão artístico-artificial mais do que ela pode oferecer e paga a redução das perspectivas múltiplas para um olhar absoluto com sua morte. Com isso, Hoffmann pleiteia uma percepção diferenciada que torna rotineira a coexistência das perspectivas variadas e na qual o mundo é paralelamente maravilhoso e profano, irritante e esperável, milagroso e banal.

## Notas

<sup>1</sup> HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. O homem da areia. In: HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus . *Contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

<sup>2</sup> KREMER, Detlef. *E.T.A. Hoffmann zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1998, p. 70.

<sup>3</sup> HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus . O homem da areia. In: HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus . *Contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 132.

<sup>4</sup> KITTLER, Friedrich (Hg.). *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1977, p. 163

<sup>5</sup> NOVALIS. *Schriften*. v. 1. Hrg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz. Stuttgart: Cotta, 1960, p. 326

<sup>6</sup> NOVALIS. *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. v. 3. Hrg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München: Hanser, 1987, p. 554.