

OS ASPECTOS DO DUPLO NO ROMANTISMO DE E. T. A. HOFFMANN

Ana Rosa Gonçalves de Paula GUIMARAES¹

Resumo: *Este estudo propõe percorrer as manifestações do fenômeno do duplo enquanto marca pertinente ao Romantismo Alemão, ocorrido entre o final do século XVIII e meados do século XIX. O destaque aqui conferido ao escritor E. T. A. Hoffmann deve-se ao fato de sua grandiosidade enquanto romancista e destacado escritor da literatura romântica. Recorrendo constantemente aos desdobramentos do Eu em suas obras, revela a necessidade de que o angustiado homem romântico, cindido e fragmentado, por meio dos mecanismos da duplicidade possa encontrar consigo mesmo.*

Palavras-chave: *Romantismo; Hoffmann; Duplo; Sujeito.*

Abstract: *This study proposes to cross the manifestations of the phenomenon of the double as a mark pertinent to German Romanticism, which took place between the end of the 18th century and the mid - 19th century. The emphasis here conferred on the writer E. T. A. Hoffmann is due to the fact of his greatness as a novelist and outstanding writer of romantic literature. Constantly resorting to the unfolding of the Self in his works, he reveals the need for the anguished romantic man, split and fragmented, through the mechanisms of duplicity to find himself.*

Keywords: *Romanticism; Hoffmann; Double; Subject.*

**Recebido em 18-06-2017
Aceito em 11-08-2017**

¹ Mestre em Psicologia com ênfase em Psicanálise e Cultura pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Introdução

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann – cujo penúltimo nome substituiu para Amadeus em homenagem a Mozart – nasceu em 24 de Janeiro de 1776, em Königsberg, Prússia (posteriormente Kaliningrado, Rússia) e veio a falecer em 25 de Junho de 1822, em Berlim, na Alemanha.

Hoffmann, em Berlim, consolidou-se como escritor, com suas histórias de mistério e terror, as quais tornaram-no um dos mais expressivos romancistas alemães. O poder de imaginação o levou às fronteiras do sobrenatural, vindo a influenciar uma série de escritores como Baudelaire, Maupassant, Poe, Wilde, Dostoiévski, Álvares de Azevedo, entre outros. Ao lado de Goethe e Heine, Hoffmann é um dos maiores escritores alemães de repercussão internacional.

Além de escritor, Hoffmann foi músico, pintor, caricaturista, diretor de teatro, introduzindo *Calderón* no palco alemão. Boêmio é o protótipo do artista romântico. De acordo com a enciclopédia *501 grandes escritores* (2009, p. 128), o epitáfio do artista definiria bem sua personalidade e seus múltiplos talentos: “Conselheiro do Tribunal de Justiça, excelente em seu ofício como poeta, músico, como pintor, dedicado a seus amigos”.

Hoffmann e o gênero da Literatura Fantástica

Como uma literatura específica, própria da metade do século XIX, a literatura fantástica, segundo os apontamentos de Todorov (1981), é um gênero literário no qual as narrativas ficcionais estão centradas em elementos conhecidos ou desconhecidos na realidade pelas ci-

ências dos tempos, em cuja obra foi escrita. Os relatos fantásticos encontram-se ante o inexplicável, uma vez que, assim como no pensamento mítico, a literatura fantástica não ignora o limite entre a matéria e o espírito, mas, pelo contrário, busca o pretexto para incessantes transgressões. No universo evocado pelo texto, produz-se um acontecimento ou ação que provém do sobrenatural ou de um falso sobrenatural, provocando a reação no leitor implícito, como, também, geralmente, no herói da história. A existência de seres ou acontecimentos sobrenaturais, mais poderosos que o homem e do qual a razão conduz o leitor não a comprovar os fatos narrados, mas à necessidade de buscar pelo seu significado.

O fenômeno de tal literatura decorre da incerteza causada diante das leis naturais, frente a um acontecimento sobrenatural, no qual, a relação com o real e com o imaginário rompe a ordem, desencadeando o mistério, o inexplicável e o inalterável da determinação cotidiana. No autêntico campo do fantástico, existe sempre a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas, ao mesmo tempo, esta explicação carece por completo de probabilidade interna. Há um fenômeno estranho que pode ser explicado de duas maneiras: por tipos de causas naturais e sobrenaturais. A possibilidade de vacilar entre ambas cria o efeito fantástico.

As condições necessárias a fim de definir a determinação do gênero fantástico, para Todorov (1981), devem cumprir três características: em primeiro lugar, o texto deve direcionar o leitor ao universo dos personagens, como um mundo de pessoas reais; em segundo lugar, o leitor deve hesitar quanto a uma explicação natural ou explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. No momento em que o leitor acomete ao mundo dos personagens e se volta para sua própria prática – a de leitura – há o perigo de ameaça ao fantástico, situado

ao nível da interpretação. Finalmente, na terceira condição, o leitor deve adotar a atitude frente ao texto, de nem interpretá-lo por meio da alegoria e nem de tomá-lo pelo sentido da interpretação “poética”.

Perante eventos impossíveis de serem elucidados pela ordem do mundo familiar, duas soluções são possíveis: tratá-lo com ilusão dos sentidos ou como parte realmente integrante de uma realidade, regida por princípios ainda desconhecidos. O fantástico, com isso, ocupa o tempo da incerteza e se escolhe uma das duas respostas, a fim de se deixar o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o do estranho ou o do maravilhoso.

O homem busca por sentidos para a vida, por isso, a agregação ao fantástico diante de artifícios literários como a ficção científica tem como principal característica proporcionar a reflexão sobre aspectos da sociedade de massas, a falência do pensamento utópico através da defesa do “todo” em detrimento das “partes”, como também a valorização de ideias igualmente em detrimento de fatos. Para Dutra (2012), o escritor traz personagens que revelam um sujeito massacrado pela técnica, a despeito da evolução científica, e por um sistema governamental que intenta controlar sua vida, sua reprodução e sua própria morte.

Características da obra e do autor

É possível encontrar na ficção de Hoffmann um universo observável da condição fragmentada do homem moderno, o qual começa a esboçar-se no final do século XVIII, coincidindo, portanto, com o surgimento do gênero fantástico. O fantástico, conforme assinala Batalha (2012), em sua especificidade genérica ou modal, vincula-se ao advento da modernidade. A demarcação semântica maravilhoso/fantástico é fruto

dos progressos estéticos e sua oposição metatextual foi se construindo gradativamente, uma vez identificadas as condições intrínsecas exigidas para a existência dos dois gêneros, ou subgêneros. O fator determinante do fantástico é o conceito de “ruptura” da racionalidade.

Na cultura literária no final do século XVIII, segundo Safranski (2010), emergindo diante da ânsia pelo secreto, pelo fascinante desejo de mudança na mentalidade que repulsa o espírito racionalista, esta atmosfera favorece o surgimento de um gênero literário sobre irmandades secretas [*Bundesroman*], que conta com horror dosado, por exemplo, sobre misteriosas irmandades e suas façanhas. A ânsia pelo segredo era uma força motriz, tanto para aqueles que formavam alianças secretas, quanto para os que se deixavam intimidar por elas. Tal gênero era lido por Hoffmann e, logo após constantes leituras, ele começou a escrever seu primeiro romance sobre irmandades secretas, que, contudo, não foi publicado.

O ponto de referência real das histórias acerca das irmandades secretas são os jesuítas, os maçons, os iluminados e os rosa-cruzes. Esse tipo de romance utiliza um esquema estereotipado, no qual uma pessoa inofensiva cai em uma armadilha misteriosa; é perseguida; e determinadas pessoas que, aparentemente sabem tudo sobre ela, cruzam seu caminho. De maneira comum, o protagonista penetra nos recônditos mais secretos da irmandade e, por vezes, é iniciado aos mistérios de uma escondida sabedoria ou intenção oculta. Conhece alguns líderes, porém, jamais o maior deles. Os pertencentes da irmandade, identificados, muitas vezes, se tratavam de pessoas que a vítima conhecia há algum tempo. Nessas narrativas, costumeiramente, há uma boa e uma má entidade, lutando uma contra a outra e, também, agentes duplos estariam infiltrados no decorrer dos eventos.

Emergindo do contexto de que muitos duvidavam do gradual crescimento do progresso iluminado, o sonho, como um estado de emergência, permitiria deixar de lado algumas etapas e fazer logo a felicidade individual, antes ainda que a razão garantisse a felicidade da humanidade. Aguardavam-se mudanças surpreendentes, encontros que trouxesse a prosperidade. Portanto, as fantasias que contornam as sociedades e os complôs de segredos agitavam o público e, com isso, possibilitava o encontro com um mundo desconhecido, tornando-se autodescoberta.

Nas consagrações dos mistérios dos antigos, segundo Schiller (2011), havia uma impressão temível e solene a fim de privilegiar o recurso do silêncio, o qual fornece à imaginação tanto um espaço livre para expectativas quanto um receio que está por vir. Nos exercícios do culto, no silêncio de toda uma congregação e nas superstições populares o silêncio torna-se dispositivo eficaz para os devaneios, impulsionando o fantasiar. Além disso, o silêncio nos palácios encantados, que surgem nas lendas das fadas e as florestas encantadas inabitadas, incitam a solidão que, no entanto, traz um fundamento objetivo para o principal temor: a ideia de desamparo do sujeito romântico.

O misterioso, enquanto categoria de ilusão, no final do século XVIII, ainda não havia sido desvendado e ainda possuía uma natureza inquietante. Nesse sentido, Safranski (2010) ressalta que o pensamento central do discurso de Novalis é o de que: “onde faltam deuses, reinam os fantasmas”. A partir disso, o mundo foi conduzido pelos mistérios e pelos fantasmas e tais tendências seriam convergidas para a sociedade, para a cultura e para a política, a fim de investi-las e deslocá-las para o nacionalismo e para o poder político. Atualmente, tais condutas teriam um sentido sagrado, sendo chamadas de “ideologias” e, também,

quando se separou o saber da crença, as pessoas foram lançadas a uma nova confiança: a ciência como religião substituta.

Sobre o escapismo dos românticos, tão recorrentes em suas obras, constitui uma resposta direta a questões vividas em seu momento histórico, o que é notavelmente visível no caso de Hoffmann. Percebível inclusive em seus contos de fadas, nos quais o elemento mágico não serve simplesmente para imergir o leitor em uma atmosfera de sonho, mas sim para levá-lo a ver a própria realidade sob um novo prisma. A fantasia mostra-se sustentada ao propor o secreto, o indefinido e o impenetrável como objetos de terror. Para Schiller (2011), enquanto elemento da realidade, a imaginação oferece-se aberta ao reino das possibilidades, pois tende para o terrível, podendo vir a causar repúdio, justamente porque se supõe coisas ruins, mais do que se espera por coisas boas, devido ao elemento subsidiado pelo desconhecido.

Berlin (2015) enfatiza que, no Romantismo, sobretudo, nas narrativas de Hoffmann, a estrutura fixa das coisas e da existência sufocaria o campo da ação e, a partir disso, as fragmentações, as sugestões, os vislumbres e a iluminação mística seriam as formas para se captar a realidade, visto que qualquer tentativa de circunscrever e oferecer uma explicação absoluta e coerente frente à mesma estaria, basicamente, produzindo perversões e caricaturas. Tais ideias estariam no cerne da fé romântica, em conjunto com a de que: “o homem seria um brinquedo nas mãos do destino” (CARPE-AUX, 2012, p. 118).

O caos, de acordo com Safranski (2010), existente em diversas dimensões, fato que, até mesmo o próprio Eu contém o caos e, de tal forma, a experiência plenamente desenvolvida a fim de experimentar si mesmo, adviria por meio da es-

pontaneidade, pois, o “Eu sou” é o segredo revelado do mundo. O mundo, entretanto, não é o resumo de todos os fatos, mas de todos os acontecimentos; daquilo que se descobre pela movimentação produtiva do Eu, expandida por meio da sua liberdade criativa.

Para os românticos, Rosenfeld (1993) destaca que a realidade empírica é mera aparência, pois, no íntimo, o mundo é espírito, que facilmente se condensa em “espíritos”, ao fantástico. O irreal e onírico se localizam, por vezes, em pleno ambiente real, descrito com grande precisão. Para Safranski (2010), em Hoffmann, o sobrenatural torna-se natural e comum, enquanto a realidade da vida cotidiana se torna sinistra e assombrosa.

Talvez, o caso mais interessante de quebra de convenções se encontre nas narrativas de Hoffmann e o principal tema de suas ficções, as quais acentuam tais rupturas, seja a capacidade de transformar qualquer situação, através da ilusão psicológica. O objetivo de Hoffmann foi o de tentar confundir a realidade com a aparência; a de dissolver a barreira entre a realidade e a ilusão, entre o sonho e a vigília, entre a noite e o dia, entre o consciente e o inconsciente, a fim de produzir um significado do universo sem barreiras, sem muros, através de uma contínua transformação, partindo da vontade individual de moldar aquilo que se deseja. Portanto, no Romantismo, foram reconhecidos certos aspectos da condição e da existência humana, as quais haviam sido excluídas e tais incompreensões e paradoxos foram evidenciados através das manifestações artísticas, próprias ao período (BERLIN, 2015).

Os espaços das narrativas em Hoffmann são retilíneos e delimitados, mesmo quando por fora denotem amplidão, pois, têm o efeito paradoxal de evocar o sentimento de estreiteza. As regularidades no espaço causam o mesmo efeito das repetições no tempo, pois,

quando são utilizadas de forma econômica, produzem o sentimento de ritmo e, até mesmo de beleza. Conquanto, usadas de modo abusivo, assumem a monotonia e o tédio. Os espaços vastos se encolhem quando a razão retrocede ao comum, ao incomum e ao previsível, o que não pode prever e, por isso, o já citado antiprograma romântico em Novalis: “tudo depende de dar ao que é usual uma aparência misteriosa, ao conhecido a nobreza do desconhecido, ao que pode perecer a aparência do infinito” (apud SAFRANSKI, 2010, p. 185).

Para Dimas (1994), a ambientação é subjetiva e implícita, o que faz com que atinja elevados valores simbólicos na narrativa em que se insere. Todavia, como é expresso, o espaço em instâncias posteriores pode atingir determinado valor simbólico. Em Hoffmann, as personagens se perdem no tempo e no espaço, elementos utilizados para demonstrar a busca dos indivíduos românticos diante da construção de sua própria identidade, por meio da interação propiciada pelo ambiente em que se vive. Os espaços nas narrativas de Hoffmann permitem identificar os indivíduos a lugares sociais existentes. Porém, também, há o intuito de representação social e, ao mesmo tempo, o de preservar a condição ficcional do relato, ou seja, considerá-la como um processo de criação estética.

É deslocável o presente, como deslocáveis são o passado e o futuro. Nas narrativas de Hoffmann, o presente é considerado como incerto e frustrante; o futuro, desolador; e, com isso, o tempo passado torna-se o cenário do imaginário e do fantástico para a apresentação do enredo e das unidades espaço-temporais. O momento atual, o passado remoto e idealizado, as imagens obsessivas e confusas quanto ao futuro, além de poderem ser conceituadas como um tratado psicológico processam-se em um nível narrativo, cujas estruturas temporais não têm uma marcação nítida.

Para Rosenfeld (1996), Goethe já havia reconhecido a subjetividade e relatividade do tempo, sendo que a vivência subjetiva se afasta do tempo cronológico dos relógios. Em cada instante, a consciência engloba o presente, o passado e o futuro, sendo um horizonte de possibilidade e expectativas. Portanto, o espaço, o tempo e a causalidade, ao serem desvelados, se constituem apenas como aparências exteriores e tornam o mundo narrado um ambiente caótico e opaco, características próprias ao “espírito do tempo” do Romantismo.

Dois caminhos são definidos nas narrativas de Hoffmann, segundo Carpeaux (2012). De um lado, a transformação do Romantismo em um espetáculo, comercialmente explorado para as grandes massas de leitores e, do outro lado, a elevação, que o pensamento de Novalis se encontra com a arte de Baudelaire. Nos contos de Hoffmann, por exemplo, Safranski (2010) afirma que todos os cidadãos vistos como comportados e, os quais não permitem ser constrangidos, representam essa tendência para identidade sem surpresas. Contudo, ao não desejarem nenhuma mudança, faz no máximo carreira: uma versão burguesa e banal da metamorfose; a verdadeira ameaça à geração que rompeu com a antiga crença de que não se encontra satisfação na razão, mas que havia sido motivada pelos voos da imaginação. Encontra-se, portanto, na monotonia e contra aquilo que ela acarreta: o mal-estar diante da normalidade concentrada no medo do tédio - a consciência do vazio, a insignificância da existência e do nada.

Em Hoffmann, o aniquilamento fantasmagórico da realidade empírica se produz constantemente tanto pela passagem a um mundo ideal quanto pela deformação grotesca da realidade vulgar. De acordo com Rosenfeld (1996), os bons e maus espíritos, de um mundo onírico e espectral, repetem e ecoam a fragmentação e desarmonia do mundo real.

Nota-se também, em Hoffmann, uma inclinação às ciências ocultas (sonambulismo, fantasmas, telepatia, mesmerismo), na qual a súpula da tendência de sua obra se concretizou pela efusão violenta de paixões, pela visão dissonante do mundo, pelo ímpeto irracional, pelo lado noturno e tétrico da vida, pelo estranho, excêntrico, caricato e grotesco.

Freud, em *Prefácio e textos breves. E. T. A. Hoffmann e a função da consciência* (1919/2010), aponta o romance *O elixir do diabo*, de Hoffmann, como sendo rico em descrições de estados anímicos patológicos. O personagem Schönfeld consola o herói da história, estando este de consciência temporariamente perturbada. A personagem ainda pontua que a consciência é uma maldita atividade, um atroz fiscal, um auxiliar de controle, que “montou seu escritório no pequenino cômodo superior” e complementa, ao notar que: “a mercadoria pretende sair”. Hoffmann (1819/2009) destaca, a partir disso, que o psíquico condiciona o organismo humano, que deve sua existência ao espírito e à faculdade do pensamento.

O princípio de utilidade e de funcionalidade que oculta as fantasias do mundo burguês é um dos motivos para o desajustamento romântico diante da normalidade. Outra razão para que os românticos lutem contra a realidade é um processo que Hoffmann denomina “perda da pluralidade” (Safranski, 2010). Desse modo, no Romantismo é proposto o *Pathos* de um novo começo, por meio da experiência de conversão, ao voltar-se para a interioridade.

O homem dilacerado, saudoso de unidade, é tema constante das seguintes obras de Hoffmann: os quatro volumes de *Fantasiestücke in Callots Manier* [Contos Fantásticos à Maneira de Callot, 1813-1815], os três volumes dos *Nachtstücke* [Contos Noturnos, 1817], os quatro volumes de *Die Serapionnbrüder* [Os irmãos Serapions, 1819-

1821] e no volume único de *Hoffmanns Tod* [A morte de Hoffmann, 1820-1825].

O duplo em Hoffmann

O Eu, no Romantismo, segundo Rosenfeld & Guinsburg (1985), coloca-se diante de um espelho, que é ele próprio e no qual se desdobra. Com isso, perdidos os fins e os objetos superiores desta busca, restam os meios entre os quais se incluem o próprio objeto imediato e ponto de partida, ou seja, o homem singular. É nele que se concentra a ironia romântica, sobretudo sob a forma de autoironia. Dessa forma, uma parte do Eu converte-se em objeto, enquanto a outra se mantém como o sujeito que ironiza. No Romantismo, o grotesco eclode nas desordens dos níveis do ser, fazendo-se saltar à superfície expressiva da obra artística, justamente por compulsão das oposições radicais que seus traços envolvem.

O fenômeno do duplo, no Romantismo, especialmente em Hoffmann, representa a dependência a símbolos paradoxais e alternativos do cenário fantástico, diante das descobertas científicas e racionalismos propostos pelo Iluminismo. O duplo assume seu próprio conjunto de leis únicas, que apresenta o intuito de expressar um Eu dividido, revelado de forma dramática, fluida e enigmática, o qual escapa do raciocínio fundamentado pelo real. Os termos dualidades, antíteses e cisões remetem ao terreno do imaginário, onde o retorno a lendas e histórias mágicas da tradição popular se articula ao profundo estado de insegurança individual, social e comunitária. Como o mundo da diferença é calçado por meio do sentido de valor, a noção do duplo inquieta e testemunha a insuficiência do ser. O encontro com “um outro”, com a identidade dividida, sugere ser um mito o encontro consigo mesmo,

pois o Eu é uma entidade desconhecida, contudo, é necessário a busca pelo conhecimento sobre si e sobre as possíveis verdades das muitas realidades existentes.

Hoffmann é, ao mesmo tempo, escritor industrializado, na sua existência diurna, e artista fantástico, na sua existência noturna. O primeiro transformou fantasmas para uso dos burgueses, já o outro, viu elementos de verdade, a fim de descrevê-los com o Realismo de Balzac, levando o leitor à esfera do horror drástico e sublime. A própria realidade foi transmitida de maneira inédita, como, por exemplo, quando a cidade de Berlim, cinzenta e prosaica, aparece em seus contos como um inferno povoado por diabos. O mágico, o originário da Idade Média, o fantasmagórico, nesse momento, era ligado a uma devoção, a qual, continuava a ter conjuntura. Hoffmann, além do mais, em narrativas com características inquietantes, chega a indicar o endereço dos seus fantasmas, os nomes de ruas e casas realmente existentes.

Ainda, segundo Carpeaux (2012), o recurso supremo artístico de Hoffmann foi o de contrastar, com o naturalismo do ambiente, o pavor das aparições, ocasionando ao leitor efeitos humorísticos e terrores da esfera do fantástico, os quais se confundem pela mesma raiz que possuem: a invasão da vida burguesa e normal pelas criaturas e monstros do lado noturno da natureza. Hoffmann, nesse sentido, pertence, em certo sentido, ao Romantismo de Iena e não ao de Berlim, visto que o sonho de uma vida puramente estética e surpreendente não encontrou expressão mais fantástica do que em seus contos.

Os românticos de Iena, segundo Duarte (2011), transformaram a “eternidade”, substantiva, em advérbio aplicado à renovação: ao “eternamente”. Tentaram, assim, contra o preceito ontológico tradicional, visto que a verdade absoluta é definida pela ausência de tempo da

eternidade plena. Apenas é eterna a busca pela eternidade; nada que está no tempo é eterno, mas o próprio tempo o é.

A história de uma personalidade dividida, não havia sido contada com tamanha sensibilidade como foi por Hoffmann. Com isso, a dor da existência percebida durante o contexto romântico se conduz à visão de que em cada pessoa estão contidas as experiências de várias pessoas, tornando-a múltipla. No entanto, o niilismo do escritor era “vitalista”, ao afastar toda a amargura da existência, cuja consequência deste humor, o próprio Hoffmann definiria como: “Uma força de pensamento maravilhosa, oriunda da contemplação da natureza, apta a criar seu próprio sócia irônico, em cujas estranhas palhaçadas ele reconhece as suas e – eu quero manter a palavra ousada – também as palhaçadas de toda existência aqui, regozijando-se” (apud Safranski 2010, p. 205). O humorismo do terrível, em Hoffmann, de acordo com Carpeaux (2013), baseia-se no realismo quase sóbrio e exato que envolve as descrições acerca dos mistérios originários da própria vida.

A ideia de sócias, objeto de humorismo no mundo antigo e renascentista, foi então aperfeiçoada por meio da fantasia popular do *Doppelgänger* – o duplo, o homem que busca o encontro consigo mesmo. As decepções sucessivas da realidade e da personalidade, em Hoffmann, representaram os símbolos da dissolução da realidade social pela Revolução. Para Todorov (1981), a aparição do fenômeno do duplo nas narrativas de Hoffmann são motivos de alegria, pois, representa a vitória do espírito sobre a matéria.

No artigo de Freud (1919/2010) intitulado, *Das Unheimliche*, [O inquietante], ele inclina-se a trabalhar com outras camadas da vida psíquica; com emoções atenuadas, que dependem de fatores concomitantes constituídos pelo material oferecido pela estética, valendo-se, neste

texto, da narrativa *O Homem de Areia* (1817/2012), de autoria de Hoffmann.

O sentimento do inquietante, portanto, de acordo com Freud (1919/2010), está diretamente ligado à figura do Homem de Areia, visto que o medo de ferir ou perder os olhos, como destaque em um dos temas da narrativa, é uma angústia infantil, embora, muitos adultos ainda a conservem. Nos estudos psicanalíticos do autor acerca dos sonhos, das fantasias e dos mitos, o medo em relação a ficar cego é frequentemente um substituto para o medo da castração. O ato de cegar-se remete a *Édipo*, quanto a uma forma amenizada do castigo da castração. Ainda, sobre o aspecto inquietante do Homem de Areia, Freud refere-se à angústia do complexo infantil da castração e o retorno do recalçado.

Para Freud (1919/2010), a ideia do duplo não desaparece ao passar do narcisismo primário, pois pode ter um novo significado nos estágios posteriores ao desenvolvimento do ego, em que, se formam lentamente restos do ego, que têm a função de observar e criticar o Eu e de exercer censura sobre a mente, da qual decorre a chamada consciência. Contudo, nos casos patológicos de delírio, como também de transtorno de personalidade múltipla, essa atividade mental torna-se isolada, dissociada do Eu e discernível à percepção do analista.

Certos conteúdos repelidos para a crítica do Eu podem ser incorporados ao duplo, como, também, todos os desejos não realizados pela ação do “destino”. Assim, a fantasia e as tendências do Eu facilitarão a ilusão do livre-arbítrio. No entanto, o caráter do inquietante pode derivar do fato de que o duplo é uma criação remota e seus significados englobam as crenças populares e as religiões.

A categoria da “inquietante estranheza familiar”, o duplo e as divisões do Eu acolhidas pro Freud instigam à reflexão acerca do que é desconhecido na inconsciência psíquica dos indivíduos.

Algo faltoso, desejado ou temido possibilita a dualidade: outra metade, boa ou ruim, mas sempre complementar a sua finalidade. O “outro eu” sustenta a ideia do ser completo, total e inteiro, o qual foi perdido.

Safranski (2012) destaca ainda que, na obra de Hoffmann, a fantasia e a realidade se misturam, pois tudo é suprimido pela consciência satisfeita de duplicidade de todos os elementos que fazem parte do Eu. Em Hoffmann, visualiza-se o que está perto, aquilo que se transforma ao que está distante. Suas narrativas surpreendem e seu leitor deve estar livre, para que veja as coisas de determinada forma, não se limitando ao campo da visão e tornando o comum verdadeiramente usual. Por meio da fantasia, há a fachada do real e foi justamente este jogo que Hoffmann trouxe novamente à tona, que é o jogo transformador do carnaval. Afastando às exigências devastadoras do exterior e familiarizado com os abismos do interior, ele se transforma em um grande “carnavalesco” da literatura do século XIX.

O carnaval permite a transformação, reprimida pela pressão de uma identidade sem conflitos no cotidiano burguês, pois pode ser vivido no instante presente, assim como o riso, que liberta o sujeito da opressão. O carnaval faz seu jogo de inversão, como quem está acima e como quem está abaixo, com o bem e o mal, com o belo e o horrendo, como o homem e a mulher. As hierarquias desaparecem e se pode rir do que, geralmente causa medo. Até mesmo com as experiências fundamentais da vida, como o nascimento, o amor e a morte, podem produzir o humor. Segundo Bakhtin (1996), a “sensação carnavalesca do mundo” - de algo corporalmente vivido, o qual produz a unidade e o caráter inescotável da existência – transforma as situações em íntimas, subjetivas e individualizadas.

Em uma festa popular como o carnaval, portanto, há o rebaixamento, a eliminação de barreiras e a quebra com o cotidiano. Os papéis invertem-se e, ao mesmo tempo, aproximam-se, possibilitando a eclosão do cômico e a mistura entre o sagrado e o profano. Os temas desenvolvidos nas narrativas de Hoffmann, como, por exemplo, a loucura, a morte, as figuras do diabo e as dissociações da personalidade são empregadas, a fim de aterrorizar o leitor, remetendo-o ao mundo exterior, o qual não é mais sentido como sendo seu.

As luzes e o brilho próprios do carnaval cedem espaço às sombras, ao noturno e, assim, o realismo grotesco, que era claro, acessível à luz do dia, provocaria riso. Entretanto, no grotesco romântico, para Kupermann (2003), a luz deveria permanecer secreta e oculta, tornando-se inquietante. O carnaval popular permite o riso ambivalente, porém, no contexto do Romantismo passa a ser apreciado como feiura ou deformação, ainda que vivenciadas como próprias da realidade humana.

O termo grotesco, ainda, de acordo com o mesmo estudioso, foi definido como estilo artístico apenas no final do século XV, tendo como referencial a pintura ornamental descoberta nos subterrâneos das termas de Tito, em Roma, chamado *grottesca*, do substantivo *grotta*, gruta em italiano. A característica marcante dessas figurações era a mistura insólita das formas vegetais, animais e humanas, que se confundiam umas com as outras. Além do mais, o grotesco requeria uma apresentação do universo, na qual a mobilidade e as transformações impostas pelo tempo colidiam com as representações de um mundo, cuja essência abrigaria a estabilidade e a perfeição.

Em seus estudos sobre o grotesco e o sublime, Victor Hugo (2010) alude ao nascimento do gênio moderno, o qual nasceu da mescla do tipo grotesco com o tipo sublime; em meio as suas formas

mais variadas e complexas e, dessa forma, oposto à simplicidade do gênio antigo. O grotesco é a mais rica fonte para as manifestações artísticas, pois objetiva, junto do sublime, um meio de contraste. A arte, portanto, se desdobra e se faz por meio de um ser harmonioso e incompleto, onde o belo tem um tipo e o feio mil. O chamado “feio” é um conjunto que se harmoniza com toda a criação e, por isso, se apresenta em aspectos novos, mais incompletos.

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste e se tem a necessidade de se descansar de tudo, inclusive do belo. Entretanto, o grotesco constitui-se por um tempo de recuo, de comparação, um ponto de partida, de onde se eleva para o belo com uma percepção mais entusiasmada, como também expressa o pessimismo e a desistência dos românticos.

As trevas são terríveis e temíveis justamente por serem suscetíveis ao sublime: não são terríveis em si mesmas, mas escondem os objetos e abandonam todo o poder da faculdade da imaginação. Também o indeterminado é um ingrediente do terrível, pois oferece à faculdade de imaginação a liberdade de realçar o que julgar apropriado. O determinado, ao contrário, leva ao conhecimento distinto e deduz o objeto às alternativas da fantasia, na medida em que o submete ao entendimento (SCHILLER, 2011).

O grotesco, dessa forma, surge por meio da desordem dos níveis do ser, isto é, quando uma perturbação é produzida e o homem se vê incapaz de exercer uma função restauradora. Seus efeitos estilísticos e as camadas ontológicas mesclam-se. Rosenfeld & Guinsburg (1985) referem-se ao grotesco como uma descoberta ou redescoberta romântica, cuja arte de Dionísio adquiriu grande importância ao homem romântico: o deus irracional, telúrico, que ressuscitou mais uma vez para a celebração dos mistérios.

Diante da sensibilidade em conflito, do dinamismo da interiorização, reconduz-se a uma direção centrípeta, ou seja, para dentro e para o Eu, enquanto a direção centrífuga da consciência está fora e para as coisas. Sendo assim, o subjetivismo radical em Hoffmann é efetuado por meio das atitudes de ironia, de autodilaceração e de autofragmentação de seus personagens frente ao contexto romântico, que fazem do fenômeno do duplo, em suas narrativas, um ideal romântico, ao olhar a realidade a partir de múltiplos ângulos, e tendo como perspectiva a de que a percepção da realidade pode ser mais fantástica do que qualquer fantasia. Ao representar um mundo insólito e múltiplo, a literatura fantástica e, em especial, a ficção de Hoffmann, permitem novas percepções quanto ao real, fazendo com que sua apresentação não conduza à negação das situações, mas produza à reflexão e o constante questionamento.

A ambição romântica quanto ao postulado do absoluto, portanto, afirma haver um monismo ontológico e epistemológico, logo a unidade e a síntese tanto marcam a “alma romântica”. Em Hoffmann, a princípio, como ideal romântico, existe a necessidade de se avistar um possível reencontro com a unidade perdida, que, no entanto, assinala para uma essência e origem, a qual de forma ilusória e idealizada, os românticos acreditam ter existido e buscam por seu resgate. Em Hoffmann, o possível encontro “utópico” com a unidade romântica viria por meio do resgate com o Eu. “A arbitrariedade absoluta é, em certo sentido, picante e romântica. Essa é a romantização positiva da matéria. O não polêmico é a forma negativa” (SCHLEGEL, 2016, p. 139).

Como marca romântica, há a ambição pela unidade que envolve a poética, a lógica, a filosofia, a retórica e a ética. Contudo, para Schlegel (2016), a unidade romântica não é poética, mas

mística; a unidade ética torna-se absoluta, quando individual; a totalidade do romance vem através de sua parcialidade limitada, mas se deve aspirar por uma totalidade ilimitada e a totalidade filosófica é adquirida por conta da satisfação. A unidade, a partir disso, na verdade, seria uma forma particular de unidade.

Representação absoluta é ingênua, a representação do absoluto é sentimental. Shakespeare é, ao mesmo tempo, ingênuo e sentimental no mais alto grau. Um colosso da poesia moderno; o ingênuo em Romeu, por exemplo, é evidente intencional. Não será toda mímica absoluta, ética, infinita e potenciada uma representação do ingênuo? (SCHLEGEL, 2016, p. 122).

Ainda, para Schlegel, (2016), a todo escrito crítico perfeito pertence à capacidade de síntese e análise absolutas. A arte, desse modo, cobiça unificar dois absolutos: a individualidade absoluta e a universalidade absoluta. “Espírito é unidade e totalidade de uma maioria indeterminada de singularidades incondicionadas. Tom é uma unidade indeterminada de especificidades. Forma é uma totalidade de limites absolutos. Matéria é uma parte da realidade absoluta. (SCHLEGEL, 2016, p. 148).

Considerações finais

As multiplicidades, as diferenças das personagens e das narrativas, em Hoffmann, produzem um anseio pelo saber total, que engloba o artístico, o filosófico e o psíquico, diante das diversas realidades. Porém, paradoxalmente, os românticos e os desdobramentos dos fenômenos do duplo, sugeririam o encontro consigo mesmo, mas abrem-se para a fragmentação, para o infinito, para “o sempre” acabamento e para o devir. Hoffmann, como

romântico procura a totalidade romântica, mas sempre visualiza os fragmentos do Eu, a divisão que torna o sujeito um “divíduo”. O encontro com os fragmentos do Eu e com a complexidade dos vários “Eus” existentes no sujeito, faz com que a leitura de Hoffmann possibilite a percepção de que a proposta romântica se esbarre com a noção psicanalítica de um Eu descentralizado e cindido. Com isso, há o rompimento com qualquer crença a respeito de uma verdade absoluta quanto ao sujeito e, principalmente, quanto ao seu psiquismo.

A fragmentação jamais está sozinha, pois sua forma é plural. Duarte (2011) aponta para a expansão da fragmentação que, ao invés de evidenciar por soluções e respostas, o fragmento, por excelência, é incompleto e afirma a lógica da diferença: não o da identidade, a completude nunca ocorrerá, pois os fragmentos não cessam. Atravessando a formação de uma totalidade fechada e sem diferenças, o fragmento pontua, repete, lança, contradiz, isto é, forja sua duplicidade constituinte: parte e todo ao mesmo tempo.

A obra poética é frequentemente apenas o esboço, o estudo ou o fragmento, assim como o Eu. Mesmo o maior sistema é apenas um fragmento (SCHLEGEL, 2016). A tentativa romântica, conseqüentemente, de alcançar o absoluto, somente pode ser relativa ou contraditória. Para Duarte (2011), isso não seria tolerável para Hegel, cuja dialética foi a estratégia para assegurar o respeito pelo princípio da não contradição, resolvendo no jogo da síntese do saber a oposição entre a tese e antítese.

Nesse sentido, a fusão com o duplo e, a partir dele, tornar-se uno, revela a tentativa romântica de reencontro com a unidade perdida. A “unidade do ser uno” está perdida, pois o Eu é fragmentado de si. A partir disso, existe a possibilidade do encontro com o duplo, como o “outro de si” ou como os “outros Eus

de si”, a fim de haver a permanente construção do Eu e a eterna busca por seus fragmentos sociais e psíquicos. Portanto, o “outro”, em Hoffmann, aponta para a possibilidade da existência do “Eu”. Simbolicamente, a vida pode ser uma criação literária, que oferece ao homem, mesmo ele sendo um “divíduo”, a oportunidade de que ele seja um escritor de si.

Referências bibliográficas

- 501 grandes escritores.** Edição Geral de J. Patrick, Prefácio de J. Sutherland, Tradução de L. Almeida e P. J. Junior. Rio de Janeiro, Sextante, 2009.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento** – o contexto de François Rabelais. São Paulo- Brasília, Edunb/Huncitec, 1996.
- BATALHA, M. C. Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. **Revista Letras & Letras**. Uberlândia, 28 (2), Julho de 2012.
- BERLIN, I. **As raízes do romantismo.** Tradução de I. M. Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- CARPEAUX, O. M. **O Romantismo por Carpeaux.** São Paulo: Leya, 2012.
- DIMAS, A. **Espaço e romance.** 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- DUARTE, P. **Estilo do Tempo: romantismo e estética moderna.** Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- DUTRA, R. L. A literatura fantástica e a reinvenção do mundo. **Revista Letras & Letras**. Uberlândia, 28 (2), Julho de 2012, Julho.
- FREUD, S. (1919). O Inquietante. In: **A inquietante História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920).** Tradução de P. C. Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- _____. Prefácios e textos breves. E. T. A. Hoffmann e a função da consciência. In: **A inquietante História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920).** Tradução de P. C. Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- HOFFMANN, E. T. A. (1817). **O homem de areia.** Tradução de A. Quintela. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012.
- _____. (1819). **O pequeno Zacarias chamado Cinábrio.** Tradução de K. Volobruief. São Paulo: Hedra, 2009.
- HUGO, V. **Do grotesco e do sublime. Tradução do prefácio de Cromwell.** Tradução de C. Berrentini. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- KUPERMMAN, D. **Ousar rir: humor, criação e psicanálise.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- RANK, O. **O duplo.** Porto Alegre: DUBLINENSE, 2013.
- ROSENFELD, A. **Texto/Contexto.** 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. **História da Literatura e do Teatro Alemães.** São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.
- SAFRANSKI, R. **Romantismo: uma questão alemã.** Tradução de R. Rios. São Paulo: Estação Liberdade, (2010).
- SCHILLER, J. C. F. V. **Friedrich Schiller: do sublime ao trágico.** (Org.) P. Sússekind, Tradução e ensaios P. Sússekind e V. Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- SCHLEGEL, F. **Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803).** Tradução de C. L. Medeiros, M. Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 1981.