

O discurso indireto livre e a multiperspectividade em “O homem de areia” (1815), de E. T. A. Hoffmann: um exame analítico

MONIQUE ARAÚJO*

RESUMO: Com a influência do cientificismo e da série de transformações tecnológicas que dominaram o século XIX, a narração em terceira pessoa generalizou-se na literatura, levando à transformação do uso da perspectiva individual e poética a uma esfera pública e prosaica. Deste contexto de transição emergiu na literatura um discurso misto – direto e indireto – contaminado pela linguagem da nova opinião pública, das leis, do julgamento: o discurso indireto livre. “O homem de areia” (1815) de E. T. A. Hoffmann traz o indivíduo confuso no meio da mecanização dos sentimentos advindos dos novos hábitos instituídos pela recém surgida classe média. A multiperspectividade narrativa e o discurso indireto livre traduzem em “O homem de areia” o perigo da poetização do mundo em favor da superficialidade burguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso indireto livre; E. T. A. Hoffmann; Indivíduo; Multiperspectividade; Século XIX.

ABSTRACT: With the influence of scientism and the number of technological changes that dominated the 19th century, third person narration became widespread in literature thus allowing a transformation of an individual and poetic perspective to a public and prosaic sphere. In this context, a mixed speech emerged in literature — direct and indirect — contaminated by the language of the new public opinion, the laws, the trials: the free indirect speech. “The Sandman” (1815) by E. T. A. Hoffmann brings the confused individual in the middle of the mechanization of feelings coming from the rise of the new bourgeoisie. The multiperspective narrative and free indirect speech translate into “Sandman” the danger of the world’s poetization in favor of the bourgeois superficiality.

KEYWORDS: E. T. A. Hoffmann; Free indirect speech; Multiperspectivity; Nineteenth Century; Technological transformations; The Sandman.

* Departamento de Língua Alemã e suas respectivas Literaturas - Universidade Federal de Pelotas - 96010-610 - RS - Brasil. E-mail: mcunhadearaujo@gmail.com

Introdução

Nos estudos da narrativa, a definição do discurso indireto livre é, de certa maneira, ampla. Pode-se dizer que este discurso reside entre o monólogo e o relatório, no limiar entre o discurso direto e o discurso indireto. A impossibilidade, ou dificuldade, de distinção entre os discursos, de maneira individual, define o indireto livre. Apesar de alguns registros datarem a utilização do recurso na Idade Média e no Renascimento¹, este discurso generalizou-se somente no século XIX, principalmente na Europa.

Sob forte influência da “linguagem dos contratos”, especialmente com a promulgação das declarações, como a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* na França, muitos romances publicados na época trazem o tom coletivo daquela linguagem objetiva. Nestes escritos literários, inevitavelmente, esta objetividade funde-se, de certa maneira, com a subjetividade, mesclando-se de tal forma que não é mais possível apontar o enunciador da proposição. Problemas de pontuação e, principalmente, o largo uso do discurso indireto livre renderam, por exemplo, ao romance *Madame Bovary* (1857) de Flaubert o título de “mal escrito” — naturalmente também pelos temas “impróprios” —, pois não era possível, com a aplicação do então desconhecido discurso indireto livre, a identificação dos enunciadores em muitas das averbações do livro. Principalmente por este motivo, Flaubert absolveu-se no julgamento contra o crime de lesar a moral e aos bons costumes.

Na Alemanha do século XIX, as primeiras reflexões sobre o novo recurso narrativo foram elaboradas por Adolf Tobler (1880) e, mais tarde, em 1912, aprimoradas e publicadas pelo francês Charles Bally. O *Le style indirect libre en français moderne* traz uma longa pesquisa sobre este tipo de enunciação, não somente em escritos flaubertianos, mas também em toda a literatura francesa.

De fato, não somente na literatura francesa notou-se o florescimento desse tipo de discurso. Em *Irmãos Karamázov* (1880), Dostoievski aproveita-se do discurso indireto livre para introduzir suas próprias reflexões acerca dos personagens. Assim como a ironia de Austen — ramificação do discurso indireto livre —, principalmente em *Northanger Abbey* (1817), no qual a utilização desse discurso detém-se ora nas reflexões dos personagens, ora nas próprias reflexões de Austen, que podem ser claramente atribuídas a uma voz coletiva moralizante e julgadora. No Brasil, as formações da ironia, das digressões e da adjetivação machadiana remetem a este discurso, tão utilizado também por Henrik Ibsen, na Noruega, no qual a manutenção do indireto livre dar-se-á nos profundos trâmites das ferrenhas críticas aos valores morais vitorianos presentes em suas peças.

No conto “O homem de areia”, de E. T. A. Hoffmann (1815), narrador e personagem fundem-se em um bloco, no qual a diferenciação entre eles só se torna possível por brechas autorais deixadas pelo narrador - o que podemos atribuir a uma auto(r)referencialidade. A

¹ Charles Bally fez um mapeamento das aparições do discurso indireto livre na literatura francesa em seu artigo publicado na revista *Germanisch-Romanisch Monatschrift* “Le style indirect libre en français moderne”, de 1912. Ele encontrou registros no francês antigo, em Rabelais e, principalmente, em La Fontaine, porém foi a partir de meados do século XIX que houve uma crescente generalização (GARCIA, 2004, p. 166).

estrutura narrativa do conto baseia-se na mescla de primeira e terceiras pessoas. Sob o foco da criação literária, sabe-se que a escolha pela terceira pessoa narrativa, isto é, de um relator, gera o efeito de uma imparcialidade e objetividade da narrativa. No conto de Hoffmann, entretanto, a transcrição de cartas entre os personagens Nathanael, Lothar e Clara, escritas na primeira pessoa, incitam dúvidas ao leitor quanto à confiabilidade da história narrada, pois narrador e personagens convergem em opiniões e compartilham “segredos”.

Este estilo incita a discussão sobre a confiabilidade do narrador em terceira pessoa, pois no século XVIII, a instância do autor/escritor era tomada como “Deus”, deveria tomar as rédeas do texto e assumir o tom na narrativa. Neste sentido, tomado anteriormente como ser máximo da narrativa, o autor perde, no século XIX, o espaço para as ações em si em um processo de transposição do “eu” para “ele”. Naturalmente, esta transição remete às transformações no campo político-social da época, como a Revolução Francesa e a promulgação de declarações, das mudanças do mundo monárquico para o republicano, da divisão de classes.

No conto de Hoffmann, o personagem Nathanael confunde a boneca Olímpia, um autômato quase perfeito, com uma mulher. Hoffmann critica nesse contexto a mulher burguesa e os costumes femininos da época, principalmente aqueles relativos às “regras de etiqueta e bons costumes”. A crítica de Hoffmann recai a estas “bonecas com vida”, que seguiam o padrão de vida essencialmente aristocrático.

Dentro dessa perspectiva, o foco narrativo instável de “O homem de areia” alude a diferentes nortes. A multiperspectividade remete a este contexto confuso em que a subjetividade poética perdia espaço para o mundo mais objetivo, racional. As pessoas passam a ser, no mundo racional, intermediadas pelo aparato científico. No conto de Hoffmann, o mundo dos objetos é retratado a partir de lentes, pelos binóculos, óculos e lentes de aumento que transformam o mundo no detalhe subjetivo. A metáfora reside essencialmente na areia que, jogada nos olhos das crianças desobedientes pelo temível Homem de Areia dos contos infantis, assume a forma na vida adulta de Nathanael em sua matéria secundária: o vidro.

Essas alucinações do personagem impregnam a fala do narrador de terceira pessoa que, por sua vez, transpõe-se ao leitor. A manipulação do olhar pelo narrador remete à própria história: na vida adulta, Nathanael é atormentado por histórias assombrosas sobre “O homem de areia” contadas por sua governanta. Quando Nathanael olha através das lentes é como se um botão fosse acionado — como fosse ele o próprio autômato: uma espécie de miragem vem à tona, na qual as alucinações do mundo ficcional infantil voltam de maneira grotesca.

Na verdade, a visão grotesca que Hoffmann quer claramente focalizar é burguesa e técnico-científica. O enredo do conto não somente transborda para a construção narrativa, mas também o seu oposto. A estruturação com diferentes perspectivas não somente evoca a crítica às questões burguesas, como reflete ironicamente as práticas químicas da época, como a alquimia.

O multiperspectivo discurso indireto livre

Na teoria narrativa, três tipos de discursos — direto, indireto e indireto livre — caracterizam as técnicas de diálogos que expressam pensamentos dos elementos enunciadores do texto. No discurso direto, o narrador crê reproduzir a *fala* dos personagens; no indireto, a intenção do narrador é, possivelmente, transmitir apenas a essência dos pensamentos (GARCIA, 2005, p. 149). No discurso indireto livre, a elocução contamina-se, por assim dizer, de ambos os discursos.

Quanto ao último, porém, surgiu entre os críticos uma lista de outras denominações. Conceitualmente, estes outros nomes diferenciam-se de maneira muito sutil e, muitas vezes, designam o mesmo recurso. *Erlebte Rede*, *stream of consciousness*, *monologue interior*, entre outras, são para Auerbach, por exemplo, ramificações de indireto livre que “reproduzem o conteúdo de consciência das personagens” (AUERBACH, 2002, p. 482). A diferenciação entre elas seria, segundo ele, somente referente à intenção artística. Neste procedimento, as instâncias do narrador (onisciente) e personagem mesclam-se, tornando-se difícil a diferenciação entre eles. Em uma construção em discurso indireto livre, como observa Vargas Llosa, “o leitor não sabe se aquilo que o narrador disse provém do relator invisível ou do próprio personagem que está monologando *mentalmente*” (LLOSA, 1979, p. 154).

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin (2009) faz um levantamento histórico dos estudos publicados sobre o assunto. No capítulo “O discurso indireto livre em francês, alemão e russo”, pode-se ler uma intensa discussão sobre as denominações do discurso indireto livre. Bakhtin critica, entre outros aspectos, a forma como essas denominações tratam-se apenas de nuances estruturais da narrativa, e como muitas delas — por exemplo, o “estilo indireto livre” de Bally — não dão conta da natureza dialógica da língua.

Dentre estas diferentes denominações e conceitos, Bakhtin acredita que o termo alemão *erlebte Rede* — “discurso vívido” — criado por Lorck² seja o mais apropriado, pois abrange os diferentes planos da língua. O filólogo russo afirma que a designação

constitui uma forma direta de representação da apreensão do discurso de outrem, do vívido efeito produzido por este; por isso, convém mal à retransmissão do discurso a uma terceira pessoa. Com efeito, nessa hipótese, a natureza dos fatos relatados seria alterada e ficaria a impressão de que a pessoa fala consigo mesmo³ ou é vítima de alucinações (BAKHTIN, 2009, p. 188).

Este é um dos motivos pelos quais o discurso indireto livre não é utilizado na conversação e “serve apenas às representações de tipo literário. Aí, o seu valor estilístico é imenso” (BAKHTIN, 2009, p. 188). Dentro desse processo de criação literária, Bakhtin admite que

² O termo consagra-se com a publicação do livro *Die erlebte Rede: eine sprachliche Untersuchung*, publicado em 1921 pelo filólogo alemão Etienne Lorck.

³ Monólogo interior.

Os fantasmas constituem a própria realidade: ele [*o artista*] não só os vê. Como também os escuta. Ele não lhes dá a palavra, como no discurso indireto livre ele os ouve falar. E essa impressão viva produzida por vozes ouvidas como um sonho só pode ser diretamente transmitido sob a forma de discurso indireto livre. É a forma por excelência do imaginário (BAKHTIN, 2009, p. 190).

O propósito de Lorck quanto à *erlebte Rede*, segundo Bakhtin, fundamenta-se primordialmente no potencial estético do discurso indireto livre e no seu papel na transmissão do imaginário para o texto: “na língua, o papel criador pertence, não à razão, mas justamente à imaginação” (BAKHTIN, 2009, p. 190). Neste caso, o autor é o responsável por dar *voz* àquele que *fala* no discurso e, desta forma, por meio do discurso indireto livre, o escritor se dirige à imaginação do leitor. O artista neste processo não busca relatar um fato “qualquer ou um produto de pensamento, mas comunicar suas impressões, despertar na alma do leitor imagens e representações vívidas” (BAKHTIN, 2009, p. 190).

Nesta construção de representações vívidas e imagens, o conto “O homem de areia” (1815) do escritor alemão E. T. A. Hoffmann insere-se perfeitamente. Por meio da *erlebte Rede*, Hoffmann pontua suas críticas à burguesia e seus hábitos. Autômatos, bonecas e horripilantes histórias infantis fazem parte da construção ficcional do conto, e, de maneira alegórica, servem às críticas de Hoffmann. A ironia de Hoffmann, constituída pela *erlebte Rede*, marca sua narrativa crítica oitocentista, pela qual o leitor é “incentivado a ver mais do que o personagem consegue ver” (WOOD, 2011, p. 25). Uma das configurações temáticas do conto remete a esta concepção: entre binóculos e lentes, Nathanael vê além da própria realidade e compartilha com o leitor sua experiência.

A configuração do conto alude à própria temática: a intensa troca de focos narrativos alude às lentes e seus focos, que estão presentes no conto de diversas maneiras: binóculos, óculos, lentes, espelhos e olhos. A multiperspectividade do conto, além disso, surte efeito, da mesma forma no narrador, que, em diversos trechos pode ser confundido com o personagem Nathanael, em uma perspectiva auto(r)referencial (ou auto ficcional), pode-se atribuir a fala ao próprio autor, Hoffmann. A multiperspectividade do conto, além disso, afeta também o narrador, que, em diversos trechos, pode ser confundido com o personagem Nathanael (e, em uma perspectiva auto(r)referencial ou autoficcional, pode-se atribuir algumas de suas palavras ao próprio Hoffmann). Naturalmente, essa construção instável altera a confiabilidade do leitor, afetando a credibilidade da história narrada.

Nas cartas transcritas no início do conto, sobretudo nas cartas escritas por Nathanael, verifica-se que o discurso indireto livre é utilizado com o intuito primeiro de explicitar ao leitor a confusão do personagem narrador, Nathanael, que, assustado com a assombrosa lembrança do Homem de Areia das histórias infantis, se confunde, de maneira que o leitor não sabe se o narrador em terceira pessoa, onisciente, é também o próprio Nathanael em seus pensamentos.

Na descrição de Clara, a amada de Nathanael, irmã de Lothar, por exemplo, o narrador partilha da mesma opinião que Nathanael e se encaminha para uma posição fora da narrativa.

Clara não poderia ser considerada bela, essa era a opinião de todos que entendiam de beleza por ofício. Contudo, os arquitetos louvavam as proporções puras de seu corpo, e os pintores consideravam sua nuca, seus ombros e seu peito quase que castos demais; em contrapartida, todos apaixonavam-se pelos seus maravilhosos cabelos, que lembravam os de Madalena, e, aliás, muito se falava dos tons usados por Battoni em seu quadro. Estranhamente comparou os olhos de Clara a um lago de Ruisdael, onde se reflete o límpido azul de um céu sem nuvens, bosques e campos floridos, a paisagem magnífica de uma vida colorida e serena (HOFFMANN, 1987, p. 34).

O uso da terceira pessoa, como propõe a forma indireta da narração, não atribui completa objetividade, como se acreditou nos tempos de Flaubert. Os níveis de subjetividade encontrados no trecho residem no entrelaçamento de opiniões do narrador e do personagem principal, Nathanael. Aos olhos deste, Clara representa a superficialidade e a racionalidade, ideias que convergem para a abordagem da obscuridade do quadro do paisagista holandês (abaixo). No plano metafórico, a imagem do lago em tons de cinza associa-se à falta de foco e de nitidez que Clara transmite a Nathanael, o contrário, aliás, da expectativa da própria Clara em “iluminar” os pensamentos obscuros e infantis de Nathanael à luz da racionalidade. Além disso, a comparação de Clara a elementos extradiegéticos atribui à ilusão criada pelo autor, em outras palavras, veracidade à narrativa e confiabilidade à história narrada.



Floresta de Carvalhos em um Lago. Jacob Isaacksz. van Ruisdael
(1628/1629–1682) - Berliner Gemäldegalerie

No trecho em que Nathanael e Clara se reencontram, logo após ele ter retornado à cidade natal (pois havia descoberto que Olímpia era, na verdade, uma boneca de madeira, resultando em um acesso de loucura), ele e Clara encontram-se em uma torre, na qual a paisagem idílica cobre o horizonte. Intermediada pelas lentes de vidro, do vendedor de óculos

e binóculos Coppola, a narração confunde-se com a loucura do personagem, confundindo o leitor da trama, afetando a confiabilidade narrativa.

Veja só aquele estranho arbusto pequeno cinzento, que até parece estar andando em nossa direção”, observou Clara. Automaticamente Nathanael pôs a mão no bolso, encontrando o binóculo de Coppola, e olhou para o lado — Clara estaca defronte às lentes! Aí seus pulsos e suas veias palpitarão convulsivamente-lívido, fitou Clara, mas logo correntezas de fogo ardam e faiscavam nos olhos alucinados e, ele começou a urrar como um animal acochado [...]: “Gira, bonequinha de madeira — gira, bonequinha de madeira” (HOFFMANN, 1987, p. 51).

A construção narrativa de Hoffmann constitui-se de duas formas enunciativas. Por meio da primeira pessoa, o narrador conta ao leitor, de maneira íntima, as impressões sobre a história horripilante e sombria que se assolou na vida de Nathanael. Em contrapartida, o narrador em terceira pessoa compartilha as ideias de Nathanael.

Ao passo que o narrador de terceira pessoa favorece à credibilidade do conto, contribuindo para a diegese do romance — inserindo elementos de uma conversa, como se o autor conversasse com o leitor —, o próprio narrador afasta-se quando desloca os verbos em pretérito, característica própria da narração indireta, para o presente. Da mesma maneira, no mesmo trecho, o narrador desloca a perspectiva em escala crescente de confiabilidade, um processo de focalização que pode ser esquematizado da seguinte maneira: *terceira pessoa e pretérito imperfeito* > *terceira pessoa e presente* > *primeira pessoa e presente*, chegando, por último, na intimidade própria das epístolas.

Assim estavam noivos quando Nathanael deixou a região para prosseguir seus estudos em G. Neste momento ele escreve de lá sua última carta, e assiste ao curso de Física do célebre professor Spallanzani.

Agora eu poderia continuar a contar a história sem preocupações, mas nesse momento a imagem de Clara está viva frente a mim que não posso dela desviar o olhar, como sempre me acontecia quando me olhava sorrindo com tanta graça (HOFFMANN, 1987, p. 33).

No trecho, o discurso indireto e o discurso direto aglutinam-se de maneira que não sabemos se a voz em “Agora eu poderia...” pertence à Nathanael, personagem principal da trama, ou ao narrador. Da mesma maneira, o narrador do presente “Neste momento...” credita dúvida ao trecho, pois o narrador, mesmo que onisciente, não consegue estar no presente e no passado no mesmo instante. Este “compartilhamento de segredos” característico do discurso indireto livre, em “O homem de areia” não subentende somente elementos intradieгéticos, mas, antes, aos elementos extradieгéticos.

A propósito da ironia, Wood (2011) constata que ela advém do próprio recurso ao discurso indireto livre. Recorrente na literatura infantil, a ironia dramática permite ao leitor o compartilhamento da ilusão da ficção, da qual a fantasmagoria de “O homem de areia” se apropria. Neste caso, o leitor é levado a compartilhar da alucinação de Nathanael com o

consentimento do narrador (ou “escapa-lhe as mãos”, como areia), que parece desejar manter a confusão.

Por exemplo, no trecho em que Nathanael dança com a filha do famoso professor Spallanzani, Olímpia, quem o estudante acredita ser “uma mulher magnífica e celestial”, o leitor divide o êxtase de Nathanael sem qualquer pista de quem ou que seja a moça.

Terminado o concerto, o baile começou. “Dançar com ela! Dançar com ela!”, era esse o único objetivo de todos os desejos e todos os anseios de Natanael, mas onde buscar a coragem para convidá-la, a rainha da festa? Mas não — ele mesmo não soube como aconteceu, mas assim que a dança começou, já estava ao lado de Olímpia, que ainda não fora tirada; e, quase não conseguindo balbuciar algumas palavras, tomou a mão. A mão de Olímpia estava gélida; Nathanael sentiu-se estremecer por um horrível calafrio de morte e fitou-a nos olhos; estes brilhavam em sua direção transbordantes de amor e anseio, e neste momento teve a impressão de que o pulso dela começava a bater e o sangue da vida a correr ardentemente em suas mãos (HOFFMANN, 1987, p. 43).

Propositalmente, o narrador enreda o leitor na loucura de Nathanael, mantendo a confusão até o desfecho, quando o personagem descobre ser Olímpia um autômato. Esta ironia dramática, tão característica da literatura infantil, toma outra forma neste conto fantástico do século XIX.

A crítica de Hoffmann, subentendida em “O homem de areia” (1815), recai sobre as mulheres e os padrões burgueses. Os manuais de bons costumes, o bordado, a leitura e uma série de outras regras, às quais as mulheres deveriam seguir, soam, na visão de Hoffmann, mecânicos e sem vida — daí a alusão aos autômatos. A boneca de madeira é confundida com a mulher amada real, idealizada, ao mesmo tempo em que, na alucinação, Clara, a mulher real, transforma-se em boneca. Na ocasião da confusão na cidade — Nathanael havia sido descoberto (pela sociedade) namorando uma boneca —, o professor de Poesia e Retórica da Universidade faz um pronunciamento relevante que revela “a chave do mistério”: “Mui venerados senhoras e senhores. Não percebem onde está a chave do mistério? Todo o episódio é uma alegoria — uma metáfora que se realizou! (HOFFMANN, 1987, p. 49).

O amor de Nathanael por Olímpia residia, justamente, na ausência de padrões. Olímpia não dançava no ritmo, espirrava, não ficava só ouvindo os poemas; ela também “suspirava”, “não tricotava, não bordava, não precisava conter um bocejo com uma leve tosse forçada” (p. 46). Clara, ao contrário, era um “autômato sem vida” (p. 37), não compreendia o mundo interior poético — se entediava frequentemente com um poema. Decerto, por meio desta ironia, Hoffmann faz alusão ao mundo dos objetos, onde somente a aparência sobressai-se em detrimento da essência. Em trecho da carta de Clara a Nathanael transcrita no início do conto, ela comenta: “Agora provavelmente você vai estar irritado com a sua Clara, e vai dizer: [...] ela apenas contempla a colorida superfície do mundo, e fica feliz com uma criança ao ver uma fruta dourada e brilhante, em cujo interior se oculta um veneno letal” (HOFFMANN, 1987, p. 28). A ironia corrobora, aliás, a multiperspectividade do conto, no qual a recorrente troca de foco remete novamente à temática óptica.

A difusa sociedade

A partir do olhar do outro, como propõe a temática óptica de “O homem de areia” (1815), o passado poético e sonhador mina o presente castrador da individualidade. Na trama, duas perspectivas convergem opostamente para esta concepção: a de Clara “fria”, “prosaica” e “racional”, e a de Nathanael, “profundo” e “sonhador”.

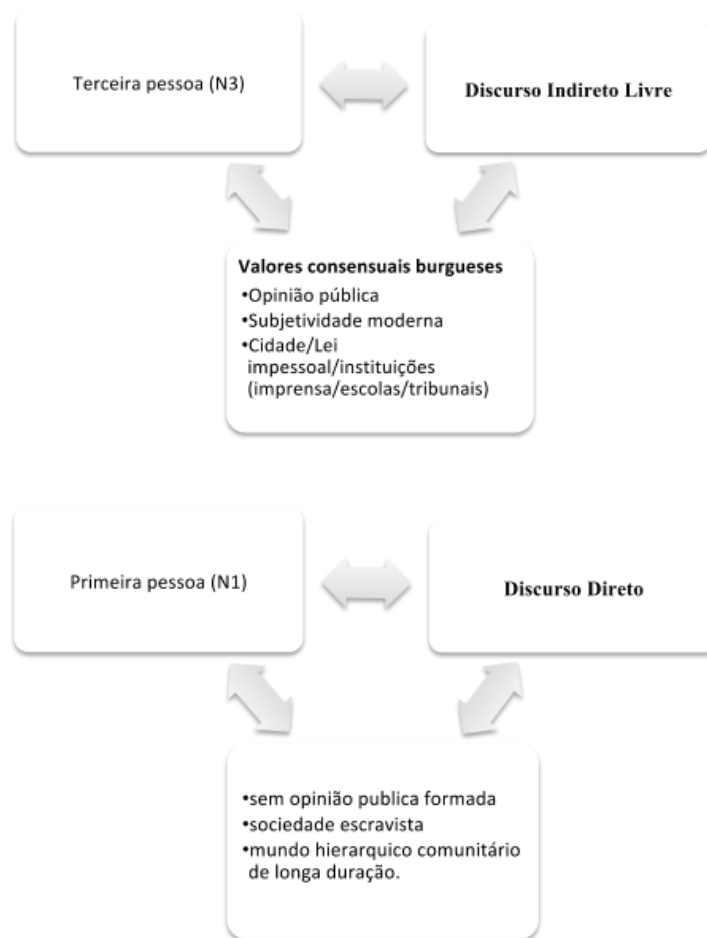
Muito zangado por Clara localizar a existência do demônio tão-somente em seu próprio íntimo, Nathanael quis então discorrer sobre os ensinamentos místicos acerca de demônios e forças horripilantes, mas Clara, desgostosa, interrompeu-o com um comentário qualquer, para grande irritação de Nathanael. No entender deste, espíritos frios e pouco receptivos não se abrem a mistérios tão profundos, e ao pensar assim *Nathanael não tinha consciência de que estava julgando Clara a uma dessas naturezas inferiores*, motivo pelo qual não desistiu de tentar incitá-la naqueles mistérios” (HOFFMANN, 1987, p. 35 — grifos nossos).

Estes dois pontos de vista compõem o ponto-chave da trama. Com o domínio da perspectiva, o narrador ora converge com as ideias de Nathanael, ora desfocaliza e encontra às ideias racionais de Clara. Como mecanismo desta focalização e desfocalização, o uso do discurso indireto livre determina a mescla de perspectivas. No trecho grifado, o narrador de terceira pessoa compartilha dos mesmos sentimentos de Nathanael, constituindo o discurso indireto livre. Para Wood, o “estilo indireto livre” é tão “benéfico que aparece como *pura voz* — ele quer se reverter na fala da qual é paráfrase; podemos ouvir, como uma espécie de sombra” (WOOD, 2011, p. 13).

A focalização difusa refere-se, da mesma forma, a espelhos, ou à visão de si mesmo. Além disso, a mecanização evidente da época remete ao padrão de mundo burguês, associado ao das máquinas. O homem-poeta ou o sonhador não tem lugar neste novo mundo moderno.

De maneira intrínseca, a história da moderna vida privada associa-se, na concepção de Moretti, à “seriedade”, pois uma série de manuais de “boas maneiras e bons costumes” ditavam as regras de conduta dos indivíduos, ao mesmo tempo em que a criação de instituições e a crescente urbanização culminavam na formação de uma classe média burguesa. A criação de diversas leis corroborava uma espécie de mecanização humana, à qual Hoffmann tanto reforça com a temática dos autômatos. No limiar entre os séculos XVIII e XIX, as artes, de modo geral, emergiam da ideia do “eu” poético e individual, próprio do romantismo e buscavam um “eu” racional e social, de maneira que o *Bildungsroman* evidenciaria esse processo de transição. O “eu” que aprendia a partir da observação aprenderia no século XIX com a prática, a alquimia e o desenvolvimento tecnológico.

Em *O século sério*, Moretti (2003) identifica como reflexo dessa transição social o uso do discurso indireto livre na literatura, e associa a inserção dessa “terceira pessoa” no discurso de cartas e confissões a uma representação do julgamento, do pensamento fundamentado pela argumentação própria das leis e declarações, como se houvesse um manual técnico. Para Moretti, essas ideias relacionam-se diretamente à formação da classe média burguesa. Segundo o sociólogo italiano, a literatura reflete essas transições sociais da seguinte forma:



Em Hoffmann, a presença da opinião pública mescla uma crítica irônica aos costumes burgueses. Nathanael não é capaz de discernir a mulher real do autômato perfeito, Olímpia. A construção narrativa em “O homem de areia” conflui, deste modo, com as comprovações de Moretti acima esquematicamente resumidas nas figuras.

A partir da inserção de cartas em primeira pessoa em “O homem de areia”, Hoffmann remonta ao auge da escrita epistolar do século XVIII, assim como, ao mesmo tempo, a multiperspectividade e o uso do discurso indireto livre remetem ao surgimento da classe média burguesa. Escrito no início do século XIX, o conto retrata os costumes da nova burguesia e, simultaneamente, os critica.

Por meio da construção de um conto com diferentes perspectivas narrativas, Hoffmann mostra ao leitor diferentes faces da formação do sujeito moderno burguês: aquele racional e prosaico — proveniente do Iluminismo — e o anterior, poético e sonhador. Estes dois sujeitos não podem habitar a modernidade, o homem-racional enxerga perigo na poetização total do mundo. Nathanael, o homem em primeira pessoa das cartas, assemelha-se ao Werther, de Goethe, cujas poetização e idealização do mundo o levaram ao fracasso.

ARAÚJO, M. Free Indirect Speech and Multiperspectivity in “The Sandman” (1815) by E. T. A. Hoffmann: An Analytical Exam. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 2, p. 34–44, 2016.

Referências

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 55-63.

AUERBACH, E. A meia marrom. In: _____. *Mimesis*. Trad. Suzi Frankl Sperber. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAKHTIN, M. Discurso indireto livre em francês alemão e russo. In: _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2009.

GARCIA, O. M. *Comunicação em prosa moderna*. 24. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 166-169.

HOFFMANN, E. T. A. *Contos sinistros*. Trad. Ricardo Ferreira Henrique. 1. ed. São Paulo: Max Limonad, 1987.

_____. *Der Sandmann*. Stuttgart: Phillip Reclam, 2004.

LLOSA, V. *A Orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

MORETTI, F. O século sério. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 65, São Paulo, mar. 2003, p. 03-33. Disponível em <http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/99/20080627_seculo_serio.pdf>. Acesso em: 17 mai. 2016.

WOOD, J. *Como funciona a ficção?* Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

KORFMANN, M. E. T. A. Hoffmann e a questão óptica. *Revista Contingentia*, Porto Alegre, v. 1, nov. 2006. Disponível em <http://www.ufrgs.br/setordealemao/revista/revista_anteriores/vol1_11.2006/1_korfmann.pdf>. Acesso em: 08 mai. 2016.

_____. A literatura moderna e a visibilidade: do Abstrato e da distorção no romantismo. *Revista Letras*, Curitiba, v. 1, n. 70, p. 33-57, set./dez. 2006. Disponível em <http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/l_m.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2016.

RUISDAEL, J. I. Floresta de Carvalhos em um Lago. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ruisdael_-_Oaks_at_a_lake_with_Water_Lilies_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em: 12 jul. 2016.

Recebido em: 07/09/2016

Aceito em: 10/10/2016