

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
ÊNFASE: LITERATURAS DE LÍNGUA ALEMÃ

MONIQUE CUNHA DE ARAÚJO

ENTRE MIRAGEM E SUCUMBÊNCIA: OS HOMENS DE AREIA DE HOFFMANN
KIRCHHOFF E HERRNDORF



Porto Alegre
2015

MONIQUE CUNHA DE ARAÚJO

**ENTRE MIRAGEM E SUCUMBÊNCIA: OS HOMENS DE AREIA DE HOFFMANN
KIRCHHOFF E HERRNDORF**

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção de grau Mestre, pelo Programa de Pós-
Graduação em Letras do Instituto de Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Michael Korfmann

Porto Alegre
2015

CIP - Catalogação na Publicação

Cunha de Araújo, Monique

Entre miragem e sucumbência: Os homens de areia de Hoffmann, Kirchoff e Herrndorf / Monique Cunha de Araújo. -- 2015.
120 f.

Orientador: Michael Korfmann.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. literatura alemã. 2. E.T.A Hoffmann. 3. Bodo Kirchoff. 4. Wolfgang Herrndorf. I. Korfmann, Michael , orient. II. Título.

MONIQUE CUNHA DE ARAÚJO

**ENTRE MIRAGEM E SUCUMBÊNCIA: OS HOMENS DE AREIA DE HOFFMANN
KIRCHHOFF E HERRNDORF**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt (UFRGS)

Prof. Dr. Gerson Neumann (UFRGS)

Prof. Dr. Edgar Roberto Kirchof (ULBRA)

Porto Alegre, 2 de março de 2015

À Camille, que nunca se chocou com os *acazos* infelizes da vida.

AGRADECIMENTOS

Revogo aqui minha palavra, minha voz, minha potência que nestes dias amargos não pude gritar. *Revigoro* aqui meu impulso, força da escrita remota que monta meu passado que nesse presente escreve. Nas profundezas do estudo do estranho outro, tento entender o que me rodeia. *Retenho, refaço, renasço.*

Precisaria agradecer enormemente ao autor de *Areia*, se já não fosse tarde para fazê-lo. Pelas epifanias das constatações absurdas, que assim como em Clarice renovaram meu fôlego de vida. *Danke.*

Agradeço ao **Johannes Kretschmer** pelos cafés literários,

A **Susana Kampff Lages** pelos conselhos,

Ao **Helmut Galle** pelas dicas,

A **Elisa Ramalho Ortigão** pela força,

A **Rita Schmitt** pelos esclarecimentos de um mundo possível,

Ao **Canisio Scher** e toda a equipe da **coordenação da pós-graduação e seus secretários** pela disponibilidade e infinita solicitude,

Ao **Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico** pelo apoio financeiro,

A **Carolina Vidor** e **Margarete Barros** por me aturarem,

A **Rosa Backes** e **Paulo Barboza** por participarem e me apoiarem em tudo,

A **Débora Backes** – nunca vi ausência mais presente.

Aos **Luiz Augusto Fischer**, **Ian Alexander** e **Homero Araújo** pelas frutíferas discussões em sala de aula,

Ao **Helder John** pela parceria,

Ao **Fernando Tavares** por me transmitir calma mesmo no meio do turbilhão,

A **Nicole Barbosa** e a **Janice Mayer** pelas risadas,

A **Rosita Schmitz** pelas correções, dicas, conversas, traduções e amizade incontestável,

Ao **Meu Pai** por me ensinar a ler e amar os livros,

A **Minha Mãe** por noites de contação de histórias de livros que nunca existiram,

A **Rita Lenira** e a **Edgar Kirchof** pelo aceite desta tarefa tão árdua,
Ao **Gerson Neumann** pela força em todo este período,

Agradeço especialmente

A **Sonja Arnold** pela paciência, dedicação e orientação,

Ao **Michael Korfmann** pelo apoio de sempre,

Ao **Keberson Bresolin** pelo amor, amizade, alegria, correções, discussões filosóficas, não filosóficas, profanas, religiosas, viagens, descobertas...etc.

RESUMO

Esta dissertação tem como propósito analisar três obras de diferentes momentos na história literária alemã: *O homem de areia* (1816) de E.T.A Hoffmann, *O homem de areia* (1992) de Bodo Kirchoff e *Areia* (2011) de Wolfgang Herrndorf. O relacionamento entre elas se dá em três níveis distintos: narratológico, temático/metafórico e identitário. O primeiro refere-se aos pontos em comum do ponto de vista estrutural, como a metaficção, a multiperspectividade e a alternância de vozes, que são elementos generativos do efeito inconfiável dos narradores. No plano temático/ metafórico, podem se arrolar a questão visual atribuída ao elemento da areia que, tanto como elemento constitutivo do deserto, onde miragens acontecem, quanto como um grão intruso nos olhos, converge para a metáfora da visão distorcida ou inventada. Por último, o nível identitário refere-se, especialmente, à construção da identidade a partir do olhar do outro, o que nos livros ocorre como um colapso, em que o eu se desestabiliza, resultando assim na sucumbência. Os protagonistas destas obras representam, sobretudo, o homem como sujeito irrevogável do devir.

PALAVRAS-CHAVE: homem de areia – E.T.A Hoffmann – Herrndorf – Kirchoff – identidade – narratologia.

ZUSAMMENFASSUNG

Das Ziel dieser Arbeit ist, drei Werke aus verschiedenen Epochen der deutschen Literaturgeschichte zu analysieren: *Der Sandmann* (1816), von ETA Hoffmann, *Der Sandmann* (1992), von Bodo Kirchhoff und Wolfgang Herrndorfs *Sand* (2011). Die Beziehungen zwischen ihnen können auf drei Ebenen festgestellt werden: auf der Narratologischen, auf der thematisch/metaphorischen Ebene und auf der der Identität. Die erste Ebene bezieht sich auf die Gemeinsamkeiten aus einer strukturellen Sichtweise als Metafiktion, Multiperspektivität und wechselnde Stimmen, die die Elemente des unzuverlässigen Effekts des Erzählers erzeugen. Auf der thematisch/metaphorische Ebene kann das Visuelle dem Sand-Element zugeschrieben werden, sowohl als konstitutives Element der Wüste, in der Luftspiegelungen geschehen, als auch als Sand-Korn in den Augen, was zu der Metapher der verzerrten oder erfundenen Visionen konvergiert. Zum Dritten bezieht sich die Identitätsebene vor allem auf die Konstruktion von Identität durch die Sicht der Anderen, die in den Büchern einem Zusammenbruch des Ichs gleichkommt, indem das Ich sich destabilisiert und kollabiert. Die Protagonisten dieser Werke repräsentieren vor allem den Menschen als ein unwiderrufliches Subjekt des Werdens.

SCHLÜSSELWÖRTER: Sandmann – E.T.A Hoffmann – Herrndorf – Kirchhoff – Identität – Narratologie.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
1 AREIA NO DESERTO	17
1.1 O HOMEM E AS METÁFORAS: UM GRÃO DE AREIA.....	21
1.2 ACHAR-SE E PERDER-SE: UM DEUS ABSURDO	28
1.2.1 O deserto sem deus	30
1.2.2. A areia e solidão: o acaso e Camus	38
2. A MIRAGEM NARRATIVA	46
2.1 NARRATIVAS NÃO CONFIÁVEIS E A VOZ AUTORAL: AREIA NOS OLHOS DO LEITOR	53
2.1.1 Der Sandmann (1816).....	55
2.1.2 Der Sandmann (1992).....	63
2.1.3 Sand (2011).....	68
3. A IDENTIDADE TRANSLÚCIDA: OS HOMENS DE AREIA	75
3.1 DAS RELAÇÕES FAMILIARES E PROJEÇÕES DE IDENTIDADES	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94
APÊNDICE	102

APRESENTAÇÃO

Nesta pesquisa pretendem-se abordar diferentes vertentes do insólito. Primeiramente, é relevante ressaltar que ele pertence à vida comum, às ruas, às esquinas, isto é, ao seu exato oposto. O insólito advém de homens do dia a dia, que se casam, trabalham e buscam na vida algo extraordinário, mas não recebem dela o equivalente. Quem são estes homens? O que dizem suas leis? Que língua eles falam?

Na vida contemporânea, a busca por ser um entre todos, ser diferente, por não ser mais o mesmo evidencia a presença do insólito no reduto humano, dado que se justifica, entre outros, pela crescente procura da inovação, principalmente, a tecnológica. Por outro lado, a designação de algo único, extraordinário legitima-se somente pelo julgamento de outra pessoa, do outro. O olhar do Outro tem um papel importante na constituição identitária individual e social, pois este agrega valores, engendra conceitos solidificados e/ou diferencia-se de maneira drástica, classificando o exótico.

Desde tempos imemoriais, o homem se pergunta quem é ele no mundo, no sistema, na sociedade, no trabalho, na família. A indagação sobre “quem somos nós” reside não só na pergunta sobre si, mas na curiosidade sobre o outro. Esta intensa curiosidade só tem dois caminhos: o do conhecimento de si pelo outro ou o rechaço do outro a partir da visão de si. Nestes processos, estão os homens de hoje e de ontem.

Nesta busca de si – ou pelo quem sou eu? - repousam os homens de areia apresentados nesta pesquisa. Conscientemente ou inconscientemente, eles optam por um caminho, como próprio de nosso *livre arbítrio*, mas sucumbem. Perdidos e derrotados por alguma força obscura que enegrece o mais profundo ser, eles caem por terra. Como se fossem feitos de areia, eles se desmancham e fundem-se ao pó a que voltaríamos.

Do pó à areia. Na areia do outro, nossos protagonistas circundam. Esta pesquisa pretende tratar das correlações entre três obras alemãs de diferentes épocas: *Der Sandmann*¹ (1816), de E. T. A Hoffmann, *Der Sandmann*² (1992), de Bodo Kirchhoff e *Sand* (2011) de Wolfgang Herrndorf. Na leitura inicial destas narrativas notou-se que, intrigantemente, as temáticas relacionavam-se, tornando-se assim ponto de partida para a análise. Por outro lado, em um aprofundamento da leitura, verificaram-se pontos em comum entre os protagonistas das obras, principalmente no que tange à formação da identidade e desfacelamento/deslocamento dela. Neste sentido, a proposta deste trabalho tem a intenção de buscar relações entre os homens de areia destes diferentes momentos da literatura alemã e, com respaldo filosófico, evidenciar a profunda relação entre eles, nos quais não somente circundam na noção de devir identitário, ou seja, do sentimento do ser em constante transformação individual, mas antes, porém, na influência de acontecimentos externos, sobretudo, independentes da intervenção humana.

Neste âmbito, o primeiro homem de areia investigado reporta ao início do século XIX. Famoso conto de E. T. A Hoffmann, *Der Sandmann* (1816) conta a história de Nathanael, que atormentado pela criação imaginária do homem de areia, terrível monstro dos contos infantis, confunde pessoas reais com este monstro, advindo de um processo traumático ocasionado pela morte do pai. Este processo alucinatório desencadeia-se em todos os momentos, nos quais janelas, óculos, binóculos e lunetas intermedeiam o olhar de Nathanael. Em outras palavras, quando objetos de vidro entremeiam a relação de observação do protagonista. A areia, principal matéria prima do vidro, atua neste quadro como atenuante, pois, metaforicamente, refere-se à areia jogada pelo Homem de areia nos olhos das crianças relutantes a ir dormir. Da mesma maneira, a areia atua como elemento estranho nos olhos, pois o órgão esforça-se a expulsá-lo. Este último item pode ser relacionado, aliás, aos estrangeiros, os quais Nathanael confere o título de Homem de Areia – Coppola e Coppelis -, comprovadamente renegados devido à estranheza de suas formas físicas e costumes. Portanto, duas versões do Homem de areia podem ser investigadas neste conto: a primeira a do perfil dos estrangeiros, confundidos com o monstro por Nathanael, a segunda associa-se ao próprio protagonista, que tem no monstro o seu duplo.

O segundo homem de areia investigado nesta dissertação é também um estrangeiro. Quint, de *Der Sandmann* (1992) vai à Túnis com seu filho, Julian, à procura de sua amada

¹ Nesta dissertação serão mencionados os títulos dos livros na língua alemã. Para diferenciação entre eles, optou-se por inserir imediatamente ao lado o ano de publicação: *Der Sandmann* (1816) – O homem de Areia, *Der Sandmann* (1992) – O homem de Areia e *Sand* (2011) – Areia.

² Os trechos utilizados do livro *Der Sandmann* (1992) foram traduzidos pela autora desta dissertação.

Helen. O romance proibido dos dois – Quint era casado e Helen era a babá de seu filho – desperta no protagonista desejos pueris. Em Túnis, o encontro de Quint com a figura enigmática do exilado alemão, Dr. Branzger, marca a trajetória do protagonista no deserto. Branzger é o vidro de Hoffmann, pois intermedeia o olhar de Quint, em face da realidade dos fatos. Ao chegar a Túnis, Quint, passando-se por tio de Helen, encontra o suposto diário dela. Estes escritos, porém, são de autoria de Dr. Branzger, personagem, cuja descrição física alude ao deus da mentira Loki da mitologia nórdica. A busca de Quint por Helen no deserto torna-se um suplício. Em Túnis, Quint não acha nada que procurava, pelo contrário, perde o filho, a integridade, a força de vida, a identidade. Em terras estrangeiras, a busca de Quint revela-se não ser apenas pelo amor, mas por si. Assim como Nathanael do conto de Hoffmann, confundido pelos próprios olhos, ele sucumbe. Da mesma maneira que o protagonista do conto, ele se joga no abismo. Neste sentido, a queda representa a solução para a difícil escolha entre o ser racional – aludido ao mundo dos adultos – e o ser poético, representante do mundo infantil. As lentes de *Der Sandmann* (1816) e os escritos do diário de Helen em *Der Sandmann* (1992) atuam como passagem entre estes dois mundos.

O último homem de areia analisado também é um estrangeiro. Apesar de falar árabe, Polidorio foi criado na França e está há apenas oito semanas no deserto do Saara a trabalho. Em *Sand* (2011), o agente de polícia transferido para um comissariado em Targat sofre os efeitos do deserto. Dores de cabeça, confusão mental e fatos surpreendentes culminam, provavelmente, na perda de memória repentina de Polidorio: o homem sem memória, protagonista do romance. Porém, esta afirmação não pode ser certificada no romance, pois o leitor recebe somente pistas e não respostas.

Não conhecendo sua verdadeira identidade, o homem sem memória é ajudado por Helen, a agente da CIA disfarçada de representante de cosméticos, que acredita estar o policial envolvido com o caso de uma mina a ser descoberta. De qualquer forma, dentro do turbilhão de acontecimentos encontra-se este homem, que busca por sua identidade. Para isto, ele precisa driblar seus perseguidores, resistir à tortura e suportar os efeitos drásticos do deserto. Assim como os outros homens de areia, ele sucumbe. Diferentemente, entretanto, de Nathanael e Quint, Polidorio é alvejado por um tiro de um desconhecido, isto é, “força do acaso”. As confusões, acasos e enganos característicos de *Sand* (2011) encontram base na teoria do Absurdo de Albert Camus. Formalmente, o homem sem memória posiciona-se na base do enredo. Muitos percalços e tropeços são encontrados por este caminho de leitura, como citações introdutórias a cada capítulo e histórias cruzadas e sobrepostas. A narrativa de

Sand (2011), metaforicamente, acompanha a movimentação das dunas no deserto: a transitoriedade, simbolizada na areia, é um dos pontos-chave.

Estes protagonistas compartilham entre si a busca por uma identidade, ou por uma identificação de si. O homem sem memória de *Sand* (2011) procura, de fato, algo de que se lembre sobre seu passado. Em Túnis, Quint de *Der Sandmann* (1992) procura pelo sentido de sua vida, o qual, para ele, está apoiado o amor. O amor nunca obtido, o amor idealizado e irreal. Nathanael de *Der Sandmann* (1816) busca o mesmo amor, porém, somente o encontra em um autômato. Esta busca por algo extraordinário na vida permeia o dia-a-dia, a vida comum, o sentido de esperança de dias melhores. Nestas obras, esta busca desesperada não obtém resultado, pelo contrário, estes dias nunca chegaram. Como enganados por um *destino*, estes homens são arrebatados por uma espécie de *acaso* que os empurra para a confusão de suas mentes em busca de um ser contido em si. Neste âmbito, as temáticas das três obras relacionam-se de maneira crucial.

De maneira curiosa, os dois romances contemporâneos, *Der Sandmann* (1992) e *Sand* (2011) têm como espaço narrativo o deserto do Saara. O Saara encantado dos livros infanto-juvenis fora um pesadelo para Quint, já a terra de seu avô nunca havia interessado Polidório, pelo contrário. Intrigantemente, a descrição dos desertos nos dois livros remete aos clichês antigos e modernos, como o exótico e o estranho, e ainda mais atual o *status* de terras inimigas.

A construção imaginária do deserto e a percepção do outro europeu com sua sede de iluminar os povos desprovidos de razão, ocidentais formaram a ideia medonha do oriente³. Nos dias atuais, depois de atentados terroristas, este clichê tornou-se ainda mais intenso, semeando, inclusive, o medo crescente da islamização⁴. Destes clichês, segundo o autor de *Sand* (2011), Herrndorf, nasceu, de maneira irônica, o “romance do deserto⁵”: “Os árabes são burros, preguiçosos e fedem, os europeus são racistas e pederastas, os americanos torturam todos que passam pelo caminho deles, e por trás de todos escondem-se – obviamente – os judeus”⁶. Não por acaso, a narrativa de *Sand* (2011) começa em um dia específico: “manhã

³ SAID, Edward. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia da Letras. 2002

⁴ Na Alemanha, o grupo de extrema-direita PEGIDA (Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes) luta contra a islamização do ocidente. Informações atualizadas em http://de.wikipedia.org/wiki/Patriotische_Europ%C3%A4er_gegen_die_Islamisierung_des_Abendlandes acesso em 01.01.2015.

⁵ Em seu blog *Arbeit und Struktur*, Herrndorf no processo da escritura, chamou *Sand* de “romance do deserto”. Os trechos traduzidos para o português de *Arbeit und Struktur* foram elaboradas pela autora desta dissertação.

⁶Original: „Die Araber sind dumm, faul und stinken, die Europäer sind ausnahmslos arrogante Rassisten und Päderasten, die Amerikaner foltern alles, was ihnen in den Weg kommt, und hinter allem stecken - selbstverständlich - die Juden“. Entrevista de Wolfgang Herrndorf ao jornal Frankfurter Allgemeine. Disponível em <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/im-gespraech-wolfgang-herrndorf-wann-hat-es->

de 23 de agosto de 1972”, quinze dias antecedentes ao massacre nas Olimpíadas de Munique. Todo o enredo situa-se temporalmente na ocasião do ataque terrorista do grupo Setembro Negro.

De qualquer modo, como a própria paisagem transitória do deserto, com dunas moldadas pelo vento e oscilações de temperatura, os acontecimentos de *Sand* (2011) soam como miragem: a certeza não pertence a ninguém, nem mesmo ao leitor. Assim como em *Der Sandmann* (1816) e *Der Sandmann* (1992), a incerteza é um elemento crucial, aludindo, deste modo, ao caráter transitório atribuído à areia do deserto.

Nesta questão da visão distorcida e transitória referente ao elemento areia, o conto de E.T.A Hoffmann (1776-1822), *Der Sandmann*, publicado em novembro de 1816 traz uma série de referências. O conto faz parte de uma coletânea de contos de dois volumes intitulada *Nachtstücke*⁷. O título alude ao conceito “nocturne”, consagrado por Chopin⁸ (1810-1849), que, enquanto gênero de composição para piano, tem caráter sonhador e melancólico, devagar. Literariamente, o título da coletânea localiza-se em campo circunscrito entre as *gothic novels* inglesas e poemas como o *Hinos da Noite*, de Novalis⁹. O conceito, a propósito, advém da pintura pré-barroca, cujos objetos não eram iluminados completamente, sendo possível apenas a visualização de pontos determinados pela iluminação artificial ou noturna¹⁰, a exemplo de Rembrandt. No conto, esta referência ao campo visual é bastante evidente. No subtítulo da coletânea, insere-se “Editado pelo autor de peças fantásticas à maneira de Callot”, referindo-se ao desenhista francês Jacques Callot (1592-1635). Este artista representava figuras do cotidiano em fisionomias grotescas e extravagantes, mas, ainda assim, elas podem ser reconhecidas. Nesta oscilação entre o “estranho e o (re) conhecido¹¹”, os personagens no conto confrontam-se, de modo equivalente, em realidades opostas que, a partir de acontecimentos fantásticos, admitem de maneira translúcida o lado soturno e sombrio da existência. Engendrado por este processo, “a ordem estabelecida do mundo entra em descompasso”¹². Neste viés, assim como a oscilação de luz e sombra das pinturas, misturam-se realidade e sonho no conto.

tschick-gemacht-herr-herrndorf-1576165-p3.html. Acesso em 30.01.2015. As traduções de entrevistas e documentos relacionados ao livro *Sand* e ao autor Wolfgang Herrndorf foram elaboradas pela autora desta dissertação.

⁷ “Peças Noturnas”.

⁸ HEISE, Eloá Di Pierro. Hoffmann: o irromper do Mal. **Revista Itinerários**, Araraquara, n.24, 163-177, 2006.

⁹ KORFMANN, Michael. E.T. A Hoffmann e a questão óptica. **Revista Contingentia**. Vol. 1, novembro 2006, p. 3.

¹⁰ KORFMANN, Michael. *Op. Cit.* p. 1-10.

¹¹ KORFMANN, Michael. *Op. Cit.* p. 3.

¹² HEISE, Eloá Di Pietro. *Op. Cit.*, p. 164.

Neste sentido, à maneira de Callot, Hoffmann engendra o insólito e o elemento real de modo que eles sejam indissociáveis, sugerindo assim que o estranho habite os lugares comuns, viáveis, assim como representações de paisagens bonitas. A função da inserção dele tem a pretensão de perturbar a fantasia do mundo criado e despertar a “loucura” poética, assim como, aliás, sugeriu Ludwig Tieck em trecho de *Phantasia* (1816). Tieck assevera que o despertar do soturno pode ocorrer em qualquer lugar, mesmo em paisagens idílicas e bonitas os fantasmas da alma podem assombrar. Na ocasião, Tieck referia-se à composição dos contos de fadas, os quais a mistura do maravilhoso com o terrível é indissolúvel, pois estes dois elementos habitam o coração de qualquer indivíduo¹³. A partir da análise e estudo do conto *Der Sandmann* (1816), de Hoffmann, Freud elaborou, em 1919, o conceito do *unheimlich*. Este se trata do elemento “inquietante” que, avassala a psique, quando a origem de algo familiar escapa aos limites da consciência, dando lugar assim ao inconsciente traumatizado. Reside também nesta perspectiva o conceito do *duplo*, que será tratado no capítulo três.

De qualquer maneira, sobre a literatura fantástica, é importante relatar brevemente sua formação. Primeiramente, mitos e seres dos contos folclóricos representam a matéria-prima deste considerado uma espécie de subgênero do romantismo. Nela podem-se encontrar, geralmente, alusões aos mitos e manifestações de caráter literário lírico e épico. Na Europa medieval, principalmente, sobressaem-se no cenário literário o embate entre as ideologias cristãs e a pagãs, o que pode ser evidente nas canções e poesias de trovadores da época. Nestas obras, nota-se o florescimento de grande misticismo e elementos como feiticeiros, objetos mágicos, animais encantados, ninfas, elfos...etc.

Assim, chegando ao Renascimento, pode ser evidenciada certa soberania do Humanismo frente a este caráter medieval místico, o que surge de uma tentativa de contrapor a ideologia cristã e a filosofia greco-romana. Com as mudanças essenciais no século XVIII, porém, referentes ao racionalismo, o questionamento de ideias dogmáticas e supersticiosas vigorava. Para Paes¹⁴, o surgimento do fantástico advém de contestação deste universo racionalizado, em que tudo *deve* fazer sentido. Assim, afirma que, desta oposição entre a realidade “vigiada e codificada” surgem o inexplicável e o sobrenatural, ou seja, o irracional. De qualquer forma, a literatura fantástica, no decorrer da história literária, não é um gênero

¹³TIECK apud WÜHRL, 1984, In: WÜHRL, P. W. **Das deutsche Kunstmärchen**. Heidelberg: Quelle&Meyer, 1984.p. 238. Tradução minha.

¹⁴ PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: _____ **Gregos e baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985. P.190.

estranque, do século XVIII até o XX houve grande aprofundamento crítico, principalmente no que tange aos questionamentos existenciais¹⁵.

Destes processos, a literatura romântica do período setecentista na Alemanha diferenciou-se em diversas vertentes, que podem ser aqui rapidamente nomeadas em oposição ao romantismo puro, no qual a literatura era objeto de si mesmo, como em Novalis e Schlegel, e a racionalidade advinda de um panorama iluminista, no qual as influências da ciência e de avanços tecnológicos serviram também à literatura. Em *Der Sandmann* (1816), o sujeito está no limiar da escolha destas duas ideologias, na qual a eleita elimina a outra.

Em escolhas, reside também o enredo de *Der Sandmann* (1992), de Bodo Kirchhoff. Como o título sugere, a intertextualidade com o conto do século XIX é inevitável. Apesar de alegar em entrevista ao *Neue Rundschau*, não haver uma ligação intencional com o conto de Hoffmann, Kirchhoff informa, porém, que um livro pode ser mais esperto que o seu autor¹⁶, aludindo assim a uma possível contradição. Há, pois, em *Der Sandmann* (1992), referências que induzem a comparação entre os escritos, sobretudo, quando passagens do livro de Kirchhoff referem-se ao motivo do “ladrão de olhos¹⁷”, tema de *Der Sandmann* (1816).

De fato, pontos intrigantemente convergentes entre os dois livros – *Der Sandmann* (1816) e *Der Sandmann* (1992) - encontram-se na base desta pesquisa. Primeiramente, os protagonistas de ambos precisam fazer uma escolha entre dois mundos opostos – naturalmente levando em consideração diferentes momentos históricos -, o do encantado, romântico e o do racional e preciso. Em *Der Sandmann* (1992), Quint, um cinquentão, tem uma vida estável, tem um emprego como locutor de rádio em Frankfurt e é casado com Christine há anos, uma renomada tradutora de russo. Julian é o filho pequeno do casal, cuja babá, Helen, tem um relacionamento extraconjugal com Quint. Este relacionamento não é esclarecido no romance, parece que ele é apenas baseado no amor dela pela voz dele e dele, por sua jovialidade e coragem.

De qualquer maneira, a perspectiva do romance baseia-se nas acepções de Quint sobre a sua história, o que a torna instável, pois permeada por emoções, estas informações podem ser ruidosas ou parciais. Assim como em *Der Sandmann* (1816), o narrador é completamente inconfiável. Quanto aos narradores, as duas narrativas assemelham-se a um jogo de luz e sombras, pois o eles iluminam apenas aquilo que quer, deixando ao leitor um rastro de dúvida. Os enredos aludem da mesma maneira a um jogo de acende-apaga, em que os protagonistas se

¹⁵ É o que vemos na literatura fantástica atual de Júlio Cortazar e Jorge Luis Borges.

¹⁶ Disponível em http://www.bodokirchhoff.de/wittstockl_gespraech.html Acesso em 01.01.2015. Tradução minha.

¹⁷ Será abordado no capítulo dois.

vêm em uma espécie de caleidoscópio identitário, no qual, não se (re)conhecendo mais, enlouquecem.

Em uma perspectiva pós-estruturalista, trataremos das intertextualidades referentes às três obras, principalmente no que tange o elemento comum entre elas, a areia. A imagem da transitoriedade do deserto, da confusão de miragens e alucinações reflete-se nos textos como um espelho fosco, da mesma maneira com o elemento intruso do grão de areia nos olhos, jogado pelo terrível Homem de Areia dos contos infantis remete à composição estrutural de *Der Sandmann* (1816). Neste sentido, tendo a areia como elo entre os textos, ressalta-se, sobretudo, a intromissão deste elemento no enredo, que desconcerta a possível compreensão do leitor. Nos livros, a miragem ou alucinação representa o motivo central da queda, abismo e sucumbência. Da mesma maneira, ela ocupa lugar privilegiado, metaforicamente, na constituição das identidades, assim como remete também à destituição dela, voltando assim à premissa bíblica: “do pó viemos, ao pó retornaremos”.

Nesta pesquisa, optou-se por separar em diferentes níveis os pontos comuns das tramas. Primeiramente, no primeiro capítulo, faz-se necessário traçar as referências ao deserto ao longo da história literária – terreno frutífero das miragens – e entrecruzá-la com a temática óptica de *Der Sandmann* (1816), que reside principalmente na ligação da areia enquanto base para a constituição do vidro das lentes de Nathanael, assim como a miragem advinda daí.

No capítulo posterior, é traçado o perfil narratológico das três obras e seus pontos de convergência, aos quais se referem, sobretudo, à constituição da não-confiabilidade narrativa, atribuída a utilização de uma série de mecanismos formais, como a metaficção, a troca de perspectivas e a alternância de vozes. Estes, por sua vez, novamente refletem ao terreno inconstante e arenoso dos desertos e das miragens, respingando, acima de tudo, no leitor, que se encontra no meio da confusão e precisa contribuir de maneira veemente na interpretação das obras.

Por último, trataremos, no terceiro capítulo, da formação das identidades e do modo progressivo sobre o qual elas se evadem nos protagonistas. A construção destas perpassa a constituição do outro e a observação deste sobre si, a partir do olhar do outro, tanto como em terras estrangeiras, quanto na estranheza própria do ser, o indivíduo é construído. O impasse, contudo, entre o outro e o mesmo constitui o colapso, a queda, a sucumbência.

1 AREIA NO DESERTO

Já sei que o pensamento pelo menos entrou nesses desertos. Aí encontrou seu pão.
Aí compreendeu que até então se alimentava de fantasmas. E serviu de pretexto a
alguns dos temas mais insistentes da reflexão humana.
(Albert Camus, *O mito de Sísifo*¹⁸)

Desde o início da literatura ocidental, o deserto pertence ao reduto cenográfico do imaginário autoral. *O Livro dos Mortos*¹⁹ e o *Antigo Testamento* trouxeram não somente o deserto como plano de fundo, mas, antes disso, agregaram sentidos múltiplos ao local. Heródoto colaborou para o *status* misterioso do deserto com o seu *História*: lendas, feitiços e metáforas foram atribuídas a este espaço ao longo do livro. Corroborava este ideal misterioso a dificuldade da coleta de informações confiáveis²⁰ referentes à paisagem, história e aos seus povos.

Heródoto (485? – 420 a.C) foi um dos primeiros historiadores a pesquisar o deserto africano e árabe. O *História*²¹ tem, assim como a bíblia, como limite espacial primordial as regiões do Oriente Médio e Norte africano²², os quais estão por sua vez permeados por desertos. Sua pesquisa consistia muito mais de caráter social, do que geográfico. Além disso, muitas destas histórias até hoje não puderam ser comprovadas, pois tratam de regiões de pleno deserto, cujo acesso é limitado. Nesta falta de informações, ou permanência do mistério, inicia o romance *Sand* (2011), de Wolfgang Herrndorf. Em cada novo livro²³, uma nova citação do

¹⁸ CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Saraiva. Edição de Bolso. 2011. p. 20.

¹⁹ SELEEM, R. *O Livro dos Mortos do Antigo Egito* São Paulo: Madras, 2003.

²⁰ Importante ressaltar a lenda do exército de Cambises II contada por Heródoto. 50 mil homens foram enviados para a conquista de um reinado desértico em busca do oráculo de Amon (deus supremo egípcio), porém sumiram. Engolido pelo deserto, a história é conhecido como lenda do exército perdido. A falta de informações pautáveis obriga pesquisadores a duvidar que o exército existisse na realidade. Como Heródoto chegou na localidade há apenas 75 anos depois do acontecido, fortalece de qualquer maneira, ainda hoje, a procura. Aliás, muitos relatos de historiadores e arqueólogos que sumiram no mesmo local também são datados, o que nos tempos atuais, alimenta o folclore. De fato, o deserto ocidental é uma área completamente inóspita de 680 mil quilômetros quadrados de extensão, além disso, boa parte da região está recheada de minas terrestres deixadas pela Campanha do Deserto na segunda guerra e pela guerra dos Seis Dias. A proximidade com a fronteira com a Líbia eleva ainda mais os riscos de conflito. (Cf. HERZFELD; WALSER, Ernst, Gerold. *The Persian Empire: Studies in geography and ethnography of the ancient Near East*. Philadelphia: Coronet. 1968, p. 344).

²¹ HERODOTO. *História* Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Ed. UnB, 1985. p.8.

²² HARTOG, François. **The Mirror of Herodotus**. Berkeley: University of California, 1988. p.12.

²³ Em *Sand*, os Livros equivalem a capítulos.

Historias é inaugurada. A primeira, porém, a que inicia o livro *O Mar*, é que nos apresenta uma chave para a leitura do livro:

Todo ano – e sem nos preocuparmos com vidas ou dinheiro – enviamos um navio até a África, a fim de encontrar resposta para as perguntas: Quem são vocês? O que dizem suas leis? Que língua vocês falam? Mas eles nunca mandam um navio até nós²⁴.

O trecho sugere, assim como o desenrolar dos acontecimentos no livro, que os eventos vindos da África representam um mistério, iniciando-se assim uma linha de visão ocidental, que, ao oriente aufere o status de inimigo, perigoso ou impenetrável²⁵. De fato, os acasos e surpreendentes reviravoltas presentes em *Sand* corroboram esta perspectiva.

Consoante Lindmann, “A história do deserto advém de uma mistura de realidades materiais e espirituais, um frequente vai e vem entre geografias e simbolismos, imaginários e econômicos, sociais e ideológicos”²⁶. Da mesma maneira, esta ideia transpõe o universo literário, para os quais o deserto e seus mistérios ainda seduzem os romancistas. Uma série de escritores ocupou-se de desvendar, pelo menos na ficção, os enigmas do deserto. Nomes como H.P Lovecraft, Saint-Exupéry, Luis Borges representam alguns destes artistas, nos quais o deserto possui um caráter simbólico relevante. É importante ressaltar que, no final do século XVIII e início do XIX, houve um crescimento no número de escritos sobre o tema, sobretudo na Europa, quando, principalmente a tradução de livros do antigo oriente começaram a acontecer. Possivelmente, a tradução de Antoine Galland do *Mil e uma noites* para o francês seja uma marca bastante significativa para o período e para o fortalecimento desta tendência²⁷. Daí segue-se um crescente número de publicações sobre o deserto, suas mitologias, suas riquezas. Com a invasão de Napoleão no Egito em 1798, nota-se que, de certa maneira, a visão do europeu sobre o oriente é alterada e direciona-se para um moderno oriente, no qual a cultura sobressai-se. Como Goethe, autor da famosa coletânea *West-Östlicher Divan*²⁸.

²⁴ HERRNDORF, Wolfgang. **Sand**. Trad. Cláudia Abeling. São Paulo: Tordesilhas. 2013 p. 9

²⁵ SAID, Edward. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras. 1996 p.32-35.

²⁶ Original: “Die Geschichte der Wüste bestand immer aus einer Mischung von materiellen und spirituellen Realitäten, einem ständigen Hin und Her zwischen Geographischem und Symbolischem, Imaginärem und Ökonomischem, Sozialem und Ideologischem“ LINDMANN, Uwe. **Terra incognita**. Erlebnis. Symbol: Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart. Heidelberg: C. Winter. 2000. p.14

²⁷ Cf. LINDMANN, *Op. cit.* p.15

²⁸ “Divã do oriente e ocidente”.

Em 1830, a França ocupa a Argélia. Com esta aproximação de culturas, muitos escritores interessam-se mais fortemente pela região²⁹. Nesta relação, viajantes e exploradores têm papel importante, pois seus escritos alcançaram uma África romanceada. Na dinâmica desta mudança de visão e aproximação, “o deserto africano e o árabe puderam não somente ser descobertos por exploradores, mas também pela literatura em todos os seus fenomenais aspectos³⁰”

A visão do estrangeiro, naturalmente, frente à terra desconhecida, emite um misto de medo e encantamento, sobretudo, quando o local é o oriente, berço das principais religiões do mundo. Sobre este sentido germinal das religiões, interessaram-se muitos peregrinos e exploradores europeus, mormente franceses. Por outro lado, no entanto, nota-se que o motivo desta empreitada, em desertos e culturas milenares, residia, principalmente, em critérios pessoais. Os peregrinos franceses “procuravam antes uma realidade exótica mais especialmente atraente que científica³¹”. René de Chateaubriand, por exemplo, político francês, encontrou no Oriente um

lugar solitário com seus mitos, obsessões e necessidades particulares. Note-se aqui de que maneira todos os peregrinos, [...] exploraram o Oriente em suas obras de modo a justificar, de alguma maneira urgente, a sua vocação existencial. Somente quando há algum propósito cognitivo adicional na escrita sobre o Oriente é que o derramamento de si mesmo para um pouco mais controlado³².

Esta ideia, na qual o Oriente transmite renovação ao eu, evoca no estrangeiro ainda na atualidade uma espécie de paradoxo, que mescla medo, diante da excentricidade e do novo, e frescor anímico frente à superação desse assombro inicial. Além disso, sendo as terras orientais terreno de sacralidade e religiosidade, cabe destacar que esta fuga para o Oriente envolvia grande carga espiritual. Como se sabe, o oriente é berço das principais religiões no mundo. Dentre estas, de maneira evidente, o judaísmo, cristianismo e o islamismo são, dentre

²⁹ Políticos franceses como François-René de Chateaubriand (1768-1848) e Alphonse de Lamartine (1790-1869) são alguns dos viajantes que excursionaram pelo extremo oriente. Estas viagens influenciaram de maneira profunda o conhecimento sobre o oriente. Com a perda da filha Julia, Lamartine vê no deserto um lugar de renovação. Tendo uma trajetória de escrita sobre teodicéia, depois das viagens passa a escrever sobre os benéficos e mistérios do deserto, como se vê claramente em *Viagens ao Oriente* (1835). (LINDMANN, *Op. Cit.* p.126-129)

³⁰ Original: „Im Zuge dieser Entwicklung konnten die Wüsten Afrikas und Arabiens nicht nur von Forschungreisenden, sondern auch für die Literatur in all ihren phänomenalen Aspekten entdecken werden“ (LINDMANN, *Op. Cit.* p.126)

³¹ SAID, *Op. Cit.*, p.89

³² SAID, *Op. Cit.*, p. 89.

as religiões monoteístas, as que possuem o maior número de adeptos e, provavelmente por isso as que mais influenciam a política e a economia no mundo.

A Tunísia e, supostamente, o Marrocos, são pano de fundo para Kirchoff e Herrndorf. Estas regiões possuem em si referências comuns, tanto econômicas, quanto sociais, assim como também históricas. Os dois países foram colonizados tardiamente, ainda nas expedições de conquistas de Napoleão, sendo assim colônias da França até 1956.

Em *Der Sandmann*, Quint, “locutor de rádio na cidade natal de Goethe³³”, larga sua vida confortável ao lado de Christine, reconhecida tradutora de russo, para aventurar-se em busca de sua paixão: Helen, antiga babá de seu filho Julian. No ano anterior à partida dele, ela foi para Túnis depois de um suposto flagra de Christine. Nesta cidade, muitas referências ao religioso são inferidas, como o caminhar entre as torres, as mesquitas e suas minaretes. De maneira inevitável, pode-se estabelecer um vínculo com inúmeras metáforas relacionadas ao sacral³⁴. Particularmente, a bíblia é fonte das principais referências ao deserto, sobretudo no âmbito simbólico, como a representação da perseverança, da superação e da fé.

Esta representação refere-se, da mesma forma, à narrativa de *Sand*. A perseverança de Carl em busca de sua identidade equivale à do Povo de Israel em busca da terra prometida. A diferença crucial entre os desertos da bíblia e dos romances aqui analisados é a presença de um (a) salvador (a). Nos desertos de *Sand* e *Der Sandmann* (1992), não há deus. Apesar de, em cada romance, haver uma Helen, no qual o protagonista aposta sua vida³⁵, personificando assim a figura de um salvador, ou melhor, salvadora, não há resgate, pelo contrário, há apenas abismos.

Para estes abismos ou quedas, o sol tem papel fundamental nestes desertos. Os raios solares afetam a maioria dos homens (sobre) vivos, os povos locais, os quais se acostumam à intensa falta de água e ao calor escaldante. Por outro lado, os não iniciados à paisagem e clima desérticos - os estrangeiros - afetam-se por estes elementos de maneira intensa. Os sintomas do clima do deserto manifestam-se tanto fisiologicamente, com dores de cabeça, pele ressecada e problemas intestinais, como, principalmente, psicologicamente, como as miragens, confusões mentais e distorções da realidade. Apesar de a miragem ser um fenômeno físico comprovado, causado pelo efeito refrativo de paisagens distantes, que, com o calor, atribui a lugares áridos a visão de lagos ou planícies verdes, a ideia de ilusão da

³³ KIRCHHOFF, *Op. Cit.* p. 9.

³⁴ Das referências bíblicas e religiosas tratará a subseção 1.2

³⁵ Em *Sand*, Carl não tem outra saída a não ser confiar em Helen para encontrar sua identidade, porém, como se sabe, ela é uma agente disfarçada de representante de cosméticos que tem um interesse pontual no deserto: a mina, na qual Carl, alias Polidório, se envolve por um acaso quando não havia perdido a memória, ainda policial. Em *Der Sandmann*, Quint larga sua vida de conforto para achar Helen e salvar sua vida da banalidade.

realidade do observador transpõe-se ao plano psicológico, atribuindo a ele sentimentos de esperança e, mais tarde, de frustração.

Este local de ação em *Sand* (2011) e em *Der Sandmann* (1992) aproximam-se do deserto da Argélia narrada por Camus em *O estrangeiro* (1956), quando na figura de Mersault, a metáfora da vida se faz: o homem “se sente num universo privado de ilusões e luzes, sente-se um estrangeiro³⁶”. Dessa maneira, os personagens em *Sand* e *Der Sandmann* caracterizam-se como meros espectadores da existência, assim como Mersault. Naturalmente, Mersault afasta-se dos dois protagonistas por constatar a absurdidade do mundo, ao passo que Quint e Carl apegam-se à vida. Em Camus, o deserto não é um lugar de aprendizado, porém, pelo contrário, ele é o espaço em que o homem encontra sua insignificância diante da vida.

1.1 O HOMEM E AS METÁFORAS: UM GRÃO DE AREIA

A relação entre o homem e o deserto representado na literatura vem de milênios. Durante os séculos, conheceu-se tão pouco sobre os desertos e seus povos, que até hoje eles alimentam a imaginação de escritores e romancistas. Segundo Lindmann, o deserto apresenta-se como *Leitmotiv* para três pontos alegóricos: a solidão, a confrontação do eu com o estrangeiro e como cenário para preceitos religiosos e mitológicos³⁷. Essas três bases metafóricas desdobram-se nos romances propostos nesta pesquisa. Em *Sand* (2011) e *Der Sandmann* (1992), o deserto é palco de acontecimentos misteriosos, onde o homem aparece metaforizado como um grão de areia.

No romance de Herrndorf, *Sand* (2011), “o deserto é uma constante no livro, sua areia deu o título ao romance, assim como a metáfora da indiferente imensidão e da hostilidade incondicional³⁸”. Na cidade fictícia de Targat³⁹, no ano de 1972, dois policiais estrangeiros transferidos recentemente da França, Polidorio e Canisades, procuram o assassino de quatro pessoas em uma comunidade *hippie* da cidade vizinha Tindirma⁴⁰.

O suposto acusado, um morador local, Amadou-Amadou, sob tortura, confessa o crime. Na busca de provas contundentes, Polidorio vai a Tindirma colher depoimentos de

³⁶ CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Best Bolso. 2011. p.20.

³⁷ Cf. LINDMANN, *Op. Cit.* 2000, p.13.

³⁸ Original: „Die Wüste ist die wichtigste Konstante des Buchs, ihr Sand hat dem Roman den Titel gegeben, die gleichgültige Endlosigkeit und unbedingte Lebensfeindlichkeit desselben gehört Metapher“ (MICHALZIK, Peter. *Das Lächeln des Nihilismus*. Disponível em: <<http://www.berliner-zeitung.de/kultur/herrndorf-roman--sand--das-laecheln-des-nihilismus,10809150,11485214.html>>. Acesso em 19.12.14.

³⁹ Apesar de existir no Marrocos uma cidade chamada Targat N'Ada, as referências no livro não levam a esta cidade, pois diferente do livro, fica cravada no coração do Saara e no romance à beira-mar. Existem, porém, outras referências que fazem crer ser, de fato, alguma cidade no Marrocos: a cultura do chá de menta, famoso nesse país, a descrita geografia: mar, montanhas rochosas, deserto e pontos de Oasis.

⁴⁰ Extradiegeticamente, Tindirma é, de fato, uma cidade Oasis como no livro, localizada no Mali.

membros da comunidade e, no caminho, depara com uma forte tempestade de areia. Logo após o acontecido, ele reflete sobre o crime e a insignificância do fato frente tamanha grandiosidade da natureza.

Enquanto esperava, lembrou-se de que tinha sido mais ou menos nessa região que Amadou fora capturado, logo depois de ter cometido os quatro assassinatos. Ou de não tê-los cometido. Pensou que, sob as condições dessa paisagem, não apenas a vida humana era insignificante, como, filosoficamente falando, também eram insignificantes quatro vidas humanas ou a vida de toda a humanidade. Polidorio não sabia ao certo como havia chegado a esse pensamento. *Em seu escritório, isso teria lhe parecido não filosófico, mas pueril*⁴¹.

No trecho, o deserto de areia remete à solidão dos pensamentos, ou seja, a um lugar de reflexão. O trecho em itálico sugere, a propósito, o deserto como território de busca de respostas, ou ainda, de filosofia. Neste viés, no qual a solidão do deserto oferece a busca de reflexão do homem frente a sua insignificância comparado à grandiosidade da natureza, *Sand* oferece ainda mais alguns pontos de referência. Logo após a tempestade e a visita a Tindirna, Polidorio desaparece na trama. De fato, uma das lacunas abertas do romance. Um leitor atento, porém, depara-se nas páginas seguintes com um homem sem memória e encontra nele indícios de ser Polidorio, que, aliás, até então foi confundido com um Cetrois. A trama central, dessa maneira, circunda nos limiares da identidade do homem sem memória, ou melhor, Cetrois, enfim, Polidorio.

Um homem com perda de memória no deserto representa, dessa forma, o auge da solidão. Depois de fugir de quatro homens que o confundiram com Cetrois, o homem sem memória escapa pelo deserto de areia, encontra, porém um cadáver (tratava-se de Canisades, como o efeito da amnésia, Polidorio não conseguiu saber quem era o morto e acreditou ser o próprio Cetrois que foi, enfim, encontrado) e, logo ao lado, um animal típico da região, um *ouz*. O animal tinha uma tira de papel afixada na barriga com os dizeres: “*A man may be born, but in order to be born he must first die, and in order to die He must first awake*”⁴², que até então não significariam coisa alguma. Sem nenhuma pista de onde estaria a mina perdida,

⁴¹ No original: „Während er wartete, fiel ihm ein, dass hier in der Gegend irgendwo Amadou verhaftet worden war, kurz nachdem er die vier Morde begangen hatte. Oder auch nicht begangen hatte. Der Gedanke drängte sich auf, dass unter den Bedingungen dieser Landschaft nicht nur ein Menschenleben unbedeutend war, sondern, philosophisch gesprochen, auch vier Menschenleben oder das Leben der ganzen Menschheit. Polidorio wusste nicht genau, wie er auf diesen Gedanken kam. In seinem Büro sitzend wäre ihm dergleichen nicht nur nicht philosophisch, sondern läppisch erschienen“ (HERRNDORF, Wolfgang. **Sand**. Traduzido por Claudia Abeling. São Paulo: Tordesilhas. 2013 p. 63)

⁴² HERRNDORF, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 286.

no qual a incógnita de sua identidade poderia ser descoberta e sem ter para onde ir, Carl⁴³ passa a noite do deserto.

A barbárie frequentemente é citada como conceito oposto ao de civilização; na realidade, porém, uma palavra mais adequada seria solidão. (...) Viu o piscar de sóis distantes, que não passavam de grãos de poeira no universo, e saber que ele também estava deitado de costas sobre uma poeirinha dessas, separado apenas por alguns grãos e pedriscos, por um mínimo aglomerado de matéria, do nada eterno, etéreo, do outro lado.... ele tomou consciência das aterrorizantes relações de grandeza, e elas se misturavam aos seu pavor. Pavor de que alguém pudesse tê-lo seguido (ou seguiria, aos primeiros raios de sol), pavor de ter de fugir sem antes reencontrar as cápsulas, pavor de uma tempestade de areia varrer tudo para longe... e acima dele a opressão de milhares de galáxias, para os quais tudo era infinitamente indiferente⁴⁴.

A ausência de outras pessoas, a escuridão e, principalmente, a contrastante grandeza da paisagem ressalta a insignificância do sujeito no universo. O homem sem Memória reflete não só sobre o seu lugar no mundo, mas de uma maneira geral, do indivíduo. Isso lhe causa pavor. No trecho, a grandiosidade da natureza e a insignificância do homem não remetem a nenhuma crença⁴⁵, mas, ao contrário, aludem a um niilismo despretensioso. Sobre esse niilismo, Herrndorf afirma ser o ponto central de sua obra, alertando, assim, que a escolha pela ligação *niilismo-deserto* não foi ao acaso, pois “a areia vem primeiro⁴⁶”. Em seu *blog*, *Arbeit und Struktur* - uma espécie de diário que manteve enquanto tentava curar-se de um câncer terminal - publicado em forma de livro postumamente pela editora Rowohlt em 2013 – o autor assevera que:

[acerca do novo livro - *Sand*] a editora espera ser capaz de tomar uma parte dos leitores de *Tschick*, o que se pode esquecer. Ao longo de muitos trechos no romance do deserto, e repetidamente capítulo por capítulo, está escrito, paralelamente, e completamente fora de controle, no final, deprimente *niilismo*, que, de fato, é uma direta reação à bondade do mundo em *Tschick*, ou seja, o contrário. Pois, na verdade, areia vem primeiro⁴⁷.

⁴³ O homem sem memória passa a ser chamado de Carl, pois onde foi encontrado havia um jaleco com uma etiqueta „Carl Gross”. Helen, sua suposta salvadora, resolve assim chamá-lo: „Porque eu preciso chamar você de algum modo, Carl” (HERRNDORF, Wolfgang *Op. Cit.* 2013 p. 157)

⁴⁴ HERRNDORF, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 289.

⁴⁵ Será abordado na seção 1.2 o motivo do deserto em um viés religioso, presente também nos romances e inclusive no conto de Hoffmann.

⁴⁶ HERRNDORF, Wolfgang. *Arbeit und Struktur*. Hamburg: Rowohlt. 2013. p 166.

⁴⁷ Original: „Der Verlag geht davon aus, einen Teil der Tschick-Leser mitnehmen zu können, kann man vergessen. Über weite Strecken parallel geschrieben ist der im Wüstenroman Kapitel für Kapitel wiederholte und gegen Ende völlig aus dem Ruder laufende deprimierende Nihilismus ja eine direkte Reaktion auf die Freundlichkeit der Welt in Tschick. Bzw. umgekehrt. Denn eigentlich war Sand zuerst“ (Wolfgang. *Arbeit und Struktur*. Berlin: Rowohlt, 2013. p. 165; E-book)

Decerto, quem leu *Tschick*, romance do mesmo autor publicado no ano anterior a *Sand*, não pode imaginar o contraste entre os mundos de um livro e do outro. *Tschick* é “um livro de franca diversão e reconfortante solidariedade com a juventude”⁴⁸, enquanto *Sand* (2011) contrasta com essa positividade⁴⁹, trazendo um cenário desolador, que alude em muitas formas ao niilismo passivo nietzschiano, no qual “a negação do desperdício da força vital na esperança vã de uma recompensa ou de um sentido para a vida”⁵⁰ é posto em cheque e, naturalmente, com isso, surge uma oposição clara à moral cristã, um mundo sem esperanças. O mundo em *Sand* não é negativo, ou de alguma forma pessimista, mas indiferente.

Da mesma maneira, o deserto em *Der Sandmann* (1992), de Bodo Kirchhoff, está representado. A busca de Quint resulta no nada, a esperança se evapora como água no deserto e as expectativas de um *Happy End* encurtam a cada página. O homem e o grão de areia novamente entram no jogo enquanto metáfora principal, a indiferença da grandiosidade e a imensidão do deserto afrontam o indivíduo, traduzindo assim sua insignificância. No final, a solidão.

Dessa forma, expressões como “Escrito na areia” ou “Palavras ao vento” poderiam sintetizar os acontecimentos no romance de Kirchhoff, pois as ações recaem na busca pelas pistas de Helen deixadas em um suposto diário. Em *Der Sandmann* (1992), a misteriosa figura do Dr. Branzger, exilado da DDR (*Deutsche Demokratische Republik*)⁵¹ em Túnis, parece ter escrito um diário ficcional de Helen, a ex-babá de Julian, filho pequeno do protagonista, Quint. Toda a trama tem como *Leitmotiv* a busca de Quint, locutor da “cidade de Goethe”, por Helen, ex-babá de seu filho pela qual se apaixonara, aparentemente de maneira platônica. Casado com uma importante tradutora de russo, Christine, o casal vive momentos de tensão frente à relação desgastada pelos anos. Possivelmente por isso, Quint aproxima-se de Helen, que parece apaixonar-se pela voz dele, mantendo assim uma relação basicamente pela voz, ou melhor, por conversas ao telefone.

Na noite da reunificação da Alemanha, no dia 3 de outubro de 1990, no suposto primeiro encontro corporal dos dois, ao som de “Paul Anka, Foxtrott, quando lá fora os sinos

⁴⁸ Original: „ein Buch von franker Lustigkeit und herzerwärmender Solidarität mit der Jugend“ APEL, Friedmar. *Wo Schmuggler, Hippies Künstler und Agenten auftanken*. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 11.11.2011. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/buecher-der-woche/die-f-a-z-romane-der-woche-wo-schmuggler-hippies-kuenstler-und-agenten-auftanken-11525406.html> acesso em 2.07.2014.

⁴⁹ Compartilha de mesma opinião o jornalista Peter Michalzik, do jornal *Berliner Zeitung*. <http://www.berliner-zeitung.de/kultur/herrndorf-roman--sand--das-laecheln-des-nihilismus,10809150,11485214.html> acesso 4.3.14

⁵⁰ TEOTÔNIO, P.J. Freire. *Niilismo*. <http://www.tvimagem.com.br/paulofreireteotonio/novos/niilismo.htm> acesso em 04.07.2014

⁵¹ República Democrática Alemã (RDA).

tocaram”⁵², Christine adentra surpreendentemente o apartamento: „O que você fez? Quint veio e gritou. Nada, nós estávamos olhando pela janela. Pela janela? Mas elas estão todas fechadas, gritou, e viu como o disco ainda estava girando “⁵³. Depois do acontecido, Helen vai embora para Túnis, Tunísia. A partir disso, o jogo ficcional começa: Enquanto Christine visitava um escritor, Quint recebe um suposto cartão postal de Helen de Túnis e, com Julian, segue em busca de sua paixão,

Nas “tortas e entupidas”⁵⁴ ruas de Túnis, Quint vê-se perdido nas vielas e “nos sistemas ramificados do souks”⁵⁵. As ruas, assim como a “confusão dos telhados” [“Gewirr der Dächer”]⁵⁶, soam como movimentar-se em um labirinto. Nesta confusão, Quint é empurrado pelos acontecimentos, acasos e contratempos. Seguindo a pista do cartão postal de Helen, no qual ela menciona “kleine Hotels mit viel Ruhe”⁵⁷ [pequenos hotéis com bastante tranquilidade], Quint encontra o chamado “Petit hotel de la tranquillité”⁵⁸. Lá a dona, Madame Melrose, diz ter conhecido Helen e dá a ele - Quint mente a ela dizendo ser um tio da moça um diário esquecido em um cofre. O título “Meu ano com Quint”⁵⁹ desperta nele a certeza da equivalência de seu amor. O labirinto topográfico de Túnis representa, de certa maneira, a vida sem rumo de Quint. Nesta procura por sua amada, o protagonista não acha nada, pelo contrário, perde-se no tempo (ele não sabe se são seis ou sete dias em Túnis), sua voz, seu filho, seu entendimento e ele próprio. Torna-se um assassino, suicida-se. A culpa o acompanha e o cerca com olhos de fogo. Essa culpa reside na morte de seu filho, Julian, que, apesar de ser mais um dos acontecimentos fortuitos do enredo [da vida], recai sobre ele.

Acasos, erros e meras coincidências permeiam todo o livro, assim como em *Sand* (2011). A esperança dos protagonistas move o enredo, evidenciando uma espécie de apego à existência. Estas expectativas, entrecruzando-se com a própria expectativa do leitor⁶⁰, representam um dos elos construtivos da ilusão ficcional. O suposto “destino” exerce papel fundamental na metáfora do deserto, no qual adjetivos como mutável, transitório e breve são compartilháveis. Além disso, outras várias conotações do deserto podem ser apreendidas

⁵² Original:(...) „auf Paul Anka, Foxtrott, während draußen die Glocken läutete“. (KIRCHHOFF, Bodo. *Der Sandmann*. 1992. p. 68)

⁵³ Original: “Christine sah mein erhitztes Gesicht, sie fragte, Was hast du gemacht? Quint kam hinzu und rief, Nichts, wir haben aus dem Fenster geschaut. Aus dem Fenster?Die sind aber alle zu, rief Christine und sah, wie sich die Platte noch drehte“ (Idem, ibidem, p.68)

⁵⁴ Original: „krumm und stickig“. (Idem, ibidem, p.92)

⁵⁵ Original: „verzweigten Systeme der Souks“ (Idem, ibidem, p. 17)

⁵⁶ *Idem, ibidem* p.17

⁵⁷ *Idem, ibidem*. P.10

⁵⁸ *Idem, ibidem* p.13

⁵⁹ „Mein Jahr mit Quint“ (Idem, ibidem. P. 14)

⁶⁰ A recepção das obras analisadas será tratada no capítulo 2.

destas narrativas. Possivelmente, as mais importantes sejam a indiferença e insignificância do homem. A simbologia da transitoriedade pode ser entendida nos textos pela vida sem escolhas dos nossos protagonistas, que *num piscar de olhos* transforma-se em caos, assim como a paisagem em um deserto de areia. A metáfora que se sobressai, porém, refere-se à ausência e à inutilidade da esperança. Esta se relaciona, aliás, ao que, costumeiramente, chamamos de destino.

Acaso e destino não são, a propósito, temas novos na história da literatura, antes disso, porém, fazem parte de uma longa tradição. A culpa de Quint, por exemplo, em *Der Sandmann* (1992) possui veias de um herói trágico em sua jornada, na qual a queda é somente resultado de suas próprias ações. Para o herói trágico e Quint, a saída para o erro e a culpa é a morte. Naturalmente, o herói contemporâneo diferencia-se do herói trágico. Esse último refere-se às pessoas superiores, nobres, que, muitas vezes, ignoram as advertências sensatas – demonstrando certa soberba - e consideram-se iguais ou acima dos deuses. Em tempos atuais, a imagem do herói trágico modificou-se, pois

somente no século passado é que o desenvolvimento da tragédia burguesa pôs fim à idéia de que os protagonistas do acontecer trágico deviam ser reis, homens de estado ou heróis. (...) só que hoje não mais o interpretamos do ponto de vista da classe social, mas do ponto de vista humano num sentido mais transcendente. E em lugar da alta categoria social dos heróis trágicos coloca-se agora outro requisito, que eu poderia configurar como considerável altura da queda: o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça iniludível⁶¹.

A ideia moderna de segurança e felicidade pode resumir-se a uma vida relativamente equilibrada. O emprego estável na rádio e o casamento de anos com Christine traduzem esse critério de equilíbrio moderno, financeiro e emocional, na vida de Quint. Por outro lado, a queda de Quint vem por meio de uma série de acasos e enganos que, nessa tragédia moderna, supõem apenas o que são: coincidências. O erro do protagonista em *Der Sandmann* (1992) – ou uma sucessão deles – induz a culpa e, por isso, só lhe resta à morte. Essa espécie de destino, entretanto, em um viés tendenciosamente niilista, pode ser visto como invenção. Na verdade, esse caráter de crença no destino refere-se a uma ideologia religiosa, ou mitológica.

⁶¹ LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. Col. Debates. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo de Souza e A. Guzik. Ed. Pespctiva. 2ª edição, São Paulo, 1976. p.26.

Em uma das inserções metalinguísticas em *Sand* (2011) sobre uma das muitas coincidências nos acontecimentos⁶², o autor evidencia o ponto de partida ideológico em sua obra, convergente ao romance de Kirchoff: “Talvez fosse apenas um daqueles acasos que os romances não devem utilizar exageradamente e que na vida real contribuíram para a invenção do termo “destino”⁶³.

Esta “invenção do destino” e os acontecimentos infortúnios também foram questionadas pelo personagem principal no conto de *Der Sandmann (1815)* de E.T.A Hoffmann, Nathanael. No conto, o narrador expressa que Nathanael pode ter visto o homem que, supostamente, matou seu pai - associado por ele frequentemente ao homem de areia das histórias da infância contadas por sua babá. Ele ressalta os efeitos que *esse incidente* causara em sua vida.

Todavia, Nathanael tinha razão ao escrever a Lothar que a imagem repugnante do vendedor de barômetros Coppola havia penetrado de forma hostil em sua vida. Todos perceberam isso (...). [Ele] mergulhou em sombrio devaneio, e logo estava agindo de maneira muito estranha, como até então ninguém o havia visto. Tudo, a vida toda se tornara, para ele, sonho e pressentimento: *repetia a todo instante que o Homem, julgando-se livre, na verdade apenas servia de joquete a forças desconhecidas e cruéis, contra as quais em vão se revolta, sendo obrigado a submeter-se humildemente aos desígnios do destino*⁶⁴.

Este destino no conto *Der Sandmann (1815)*, identifica-se, de certa maneira, aos ideais gregos, principalmente nas tragédias, nas quais, o Destino – uma divindade⁶⁵, a saber, três irmãs deusas - é o responsável por tecer a linha preestabelecida da vida dos personagens. Joyce Campos, ao comentar a *Poética* de Aristóteles, procura mostrar, inclusive, a partir das tragédias, como “as escolhas do homem são decisivas, mas, todavia, estão sempre sujeitas ao acaso⁶⁶ naturalmente submetido ao Destino. Decerto, as “forças cruéis”, citadas pelo narrador, aludem a esse critério místico, não necessariamente cristão, mas, por outro lado mitológico. A crueldade e o castigo de um deus equivalem ao deus do Antigo Testamento ou ainda a deuses mitológicos. O destino e o acaso representam o fio condutor das três narrativas. Elas apresentam a areia como elemento metafórico para designar o Homem, que serve de “joquete” do acaso – Ou do Destino, assim como o grão de areia no deserto.

⁶² Carl avista seus perseguidores árabes que estavam à procura da mina no mesmo lugar onde ele estava e fora dias antes capturado.

⁶³ HERRNDORF, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 243.

⁶⁴ HOFFMANN, E. T. A *Op. Cit.*, p. 35. Grifo nosso.

⁶⁵ As Moiras ou Parcas, fiandeiras da vida na mitologia grega.

⁶⁶ CAMPOS, Joyce, 2012. Ação, destino e deliberação na tragédia grega e na Ética aristotélica. (Dissertação de mestrado) *Universidade Federal de Goiás – Programa de Pós Graduação em Filosofia*. Goiânia. Brasil. p.29

1.2 ACHAR-SE E PERDER-SE: UM DEUS ABSURDO

Nos romances *Sand* (2011) e *Der Sandmann* (1992), sobressaem-se, nos enredos, duas grandes linhas acerca do destino. Uma delas converge claramente para uma ideia judaico-cristã e a outra se afeiçoa a um viés grego. Do embate dessas duas vertentes, surge certo niilismo, indiferença e uma série de acasos sem sentido que aludem à filosofia do Absurdo. O pensador responsável por essa linha, Albert Camus (1913-1960) - argelino radicado em Paris – tem como cerne de sua filosofia justamente o resultado do embate dessas duas vertentes.

Primeiramente, nas obras contemporâneas examinadas, esses dois pontos dicotômicos revelam-se em alguns trechos chaves nas narrativas. Com certa obviedade, o deserto serve de base metafórica para ambos os lados, alinhando-se às narrativas analisadas. Logo de início, sobressai-se, em *Sand* (2011), a organização dos capítulos: a divisão do romance em “livros⁶⁷” alude à estrutura do livro sagrado cristão. Em *Sandmann* (1992), a irônica epígrafe⁶⁸ (1992:7) extraída do canto evangélico escrita pelo teólogo luterano Paul Gerhardt em 1667, introduz a temática.

Com base no deserto, podemos, inicialmente, destrinchar pontos de encontro entre duas linhas em *Sand*. Para isso, precisam-se ser levados em consideração os motivos pelos quais os personagens vão ao deserto do Saara. De um lado, os *hippies* habitantes do oásis em Tindirna buscavam, no deserto, “o sonho de vida natural, autodeterminada, uma ideia de auto-organização social e coisas assim⁶⁹”, por outro, “livros reluzentes sobre desertos lindíssimos, esculturas de madeira primitivas em cristaleiras e discurso sobre as raízes⁷⁰” atraíram de início o policial francês de descendência árabe, Polidorio, mas de alguma maneira “a solidão (...), o cheiro, as terríveis dores de cabeça⁷¹”, entre outros, o forçaram a pedir transferência da África. Infelizmente, “o Estado francês riu da sua cara⁷²”. Esta oposição reside na base de nossas investigações.

Partindo da análise dos *hippies* e suas convicções sobre o deserto, nota-se que o lugar tem uma carga bastante positiva. A fixação da comunidade em Tindirna, “em meados dos 1960”, tinha a pretensão primeira de que seus moradores aproveitassem da solidão e do vazio

⁶⁷ Livro um: O Mar/ Livro dois: o deserto/Livro três: as montanhas/Livro quatro: o oásis/Livro cinco: a noite.

⁶⁸ “O daß mein Sinn ein Abgrund wär” (1992:7)

⁶⁹ HERRNDORF, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 23.

⁷⁰ *Idem, Ibidem*, p. 19.

⁷¹ *Idem, Ibidem*, p. 19.

⁷² *Idem, Ibidem*, p. 19.

para a autorreflexão e assim conhecerem a si próprios, como sugere, a propósito, a famosa canção do grupo folk americano America, *Horse with no name*, de 1971, cujo refrão “*In the desert you can remember your name /'Cause there ain't no one for to give you no pain*”⁷³ corrobora esta visão. A solidão do deserto não só traria esta possibilidade de autorreflexão, como representaria o encontro consigo mesmo. Este plano alude, aliás, à “noção romântica de autodescoberta em uma viagem rumo ao desconhecido”⁷⁴.

Fowler, uma espécie de mentor espiritual da comunidade de Tindirna, em uma conversa com Helen, faz referência justamente o caráter modificador do deserto:

O deserto muda você. O nômade. Depois de ficar muito tempo por aqui, o olhar da pessoa muda. Quem mora no deserto é mais calmo, ele é centro. Ele não vai até as coisas, as coisas vão até ele. Isso é o frio que você está sentindo. Não é frio. É calor. Energia que envolve tudo. O início da liberdade⁷⁵

Na opinião do guru, o deserto representa paz, onde a permanência pode afetar os mais profundos sentimentos, assim como mudar a concepção de necessidade. Fugir para o deserto significaria a busca por algo maior, por uma reflexão e análise da vida e, naturalmente, alude a uma simplicidade, que ao mesmo tempo contrasta com a vida capitalista do mundo das coisas. Assim era a visão de Michelle, amiga de Helen da juventude que morava na comunidade de Tindirna.

Involuntariamente, ela [Michelle] também olhou para si. Michelle – nunca antes ela tomara consciência disso – *tinha ousado saltar rumo ao desconhecido*. A pequena Michelle, que no fundo sempre tinha sido apenas suportada por Helen, *a Michelle Vanderbilt que nunca fora levada a sério, tinha dado adeus à segurança burguesa e concretizado seus ideais*⁷⁶

Naturalmente, esta visão positiva e renovadora no deserto alude, também, a um caráter bíblico, no qual por meio da superação deste – ou seja, das adversidades, principalmente, climáticas - o homem se torna mais forte em diferentes aspectos, tanto espiritualmente, quanto psicologicamente. Esta aceção somente pode ser válida se os predispostos ao deserto se entregarem – ou a deus ou a si mesmos. No mundo de *Sand*, ao

⁷³ “No deserto você pode se lembrar do seu nome. Porque não há ninguém para dar-lhe nenhuma dor”

⁷⁴ Ver em TIECKS, Franz Sternbalds *Wanderungen*(1798) ou EICHENDORF, Joseph von. Aus dem Leben eines Taugenichts (1822/1823). Original: „(...) damit auf die romantische Vorstellung der Selbstfindung auf einer Reise in die Fremde rekurriert“. ARNOLD, Sonja. Der “Aufbewahrungsort des Falschen” - Fehler und Zufälle in Wolfgang Herrndors Roman *Sand* am Beispiel des Homonyms Mine“. Pandemonium, Sao Paulo, v. 16, n. 21, Jun/2013, p.26.

⁷⁵ HERRNDORF, Wolfgang, *Op. Cit.* p. 78

⁷⁶ HERRNDORF, Wolfgang, *Op. Cit.* p. 120.

contrário, ninguém sai ileso, o sucesso buscado - ou o pseudo progresso - transforma-se em um profundo niilismo, no qual o “deserto do mal é o mundo demoníaco da realidade, no qual a estupidez domina, a crueldade e a pura contingência”⁷⁷.

1.2.1 O deserto sem deus

A metáfora do deserto perante os *hippies* possui, sobretudo, uma conotação bíblica. O deserto representa, para os cristãos, um lugar de reflexão e aprendizado, como nos livros do Antigo Testamento, em particular nos livros que fazem parte do chamado *Pentateuco*⁷⁸. O deserto bíblico apresenta diferentes significados: os que se sobressaem são claramente os que remetem ao deserto como um lugar de provação e superação (Dt 8.1-3; Êx 3.1-3⁷⁹). Possivelmente, a passagem mais conhecida relacionada ao deserto não esteja no Antigo Testamento, mas no evangelho de Mateus, quando Jesus é “levado pelo Espírito para ao deserto para ser tentado pelo diabo e por quarenta dias e quarenta noites esteve jejuando”⁸⁰. Na verdade, há três passagens análogas no Antigo Testamento, quando outrora Israel fora tentado por quarenta anos no deserto⁸¹. Nestas passagens, o fortalecimento de si fora imprescindível para a superação (para os cristãos, sob o auxílio divino), diferente do que acontece em *Sand* e em *Der Sandmann* (1992), nos quais os personagens sucumbem no deserto de areias quentes e áridas.

Para nossa investigação, possivelmente seja o livro de Êxodo um dos que mais aproxime as duas visões: a positiva e dignificadora dos *hippies* e a árida e dura para Polidorio em *Sand*. Em última instância, os dois compartilham da superação. Uma citação do *Segundo Livro de Moisés* abre o subcapítulo 23 – Mercurocromo: “Se um ladrão for surpreendido arrombando um muro, e sendo ferido morrer, quem o feriu não será culpado do sangue. Se, porém, fizer isso depois de ter nascido o sol, quem o feriu será culpado de sangue”⁸². O trecho do capítulo trata do momento que Polidorio/Carl acorda no bangalô do hotel Sheraton, local

⁷⁷ Original: „Die Wüste des Bösen ist die teuflische Welt des Realen, in der die Dummheit herrscht, die Grausamkeit und die schiere Kontingenz.“ MAAR, Michael *Op. Cit.* 2012. p. 340

⁷⁸ Para os judeus, o *Pentateuco* denomina-se *Torá*, que, para eles, significa lei.

⁷⁹ Apenas algumas passagens de muitas com essa representação.

⁸⁰ Mateus, 4: 1-11.

⁸¹ Cf. Dt 8,2,4 Dt 8,3 Ex 16 Nm 14,34

⁸² Original: „Wenn ein Dieb ergriffen wird beim Einbruch und wird dabei geschlagen, dass er stirbt, so liegt keine Blutschuld vor. War aber schon die Sonne aufgegangen, so liegt Blutschuld vor. War aber schon die Sonne aufgegangen, so liegt Blutschuld vor. 2. Mose 22, 1–2“ HERRNDORF, Wolfgang *Sand* .2011 p. 40 (E-book) Tradução oriunda da Bíblia de Jerusalém, 1996: 137 Êxodo,22: 1-2. Desta vez, não foi utilizada a tradução da editora Tordesilhas por faltar o trecho final da citação, o versículo 2: “War aber War aber schon die Sonne aufgegangen, so liegt Blutschuld vor”, importante para compreensão do versículo.

onde Helen está hospedada. Recém-resgatado por ela, Carl tenta lembrar, ao menos, os últimos acontecimentos, porém o que consegue é um misto de alucinação e realidade. Pensa ter ouvido Helen falar com alguém da CIA e a tê-la visto com duas cabeças.

A citação de Êxodo, no início do subcapítulo, sugere um jogo de luz e escuridão, em que a verdade depende apenas do que se vê (“depois de ter nascido *o sol*, quem o feriu será culpado de sangue”), o que alude, de certa maneira, à falta de “visão” (ou impedimento dela) de Carl frente aos acontecimentos: Helen pertence, de fato, a CIA e possui “duas cabeças”, ou melhor, duas identidades. Em todo o livro do Êxodo, a confiança é a base para o recebimento de recompensas e a falta dela, de castigos. Para Carl, apesar de a confiança ser o único meio de conseguir encontrar sua identidade, ela não vale de muito no deserto de Targat, pois “nada é o que parece ser”. Além disso, em *Der Sandmann* (1992), a confiança (em Madame Melrose, em Dr. Branzger) no que se vê também é o principal meio pelo qual Quint pode alcançar seu objetivo no deserto de Túnis: conseguir encontrar sua amada, Helen. Este sentimento serve ao seu avesso nos dois romances: ela conduz nossos heróis ao destino final, serve de condutor da queda.

As referências bíblicas, em *Der Sandmann* (1992), aludem, assim como em *Sand*, (2011) também ao seu contrário, em outras palavras, à ausência de um deus salvador. A epígrafe do trecho de uma das canções da Reforma protestante “*Ich steh an deiner Krippen hier*” concede ao romance a mesma metáfora do suposto deus que não vê diferença entre os povos, por outro lado, porém, nos meandros do enredo, nota-se que, aparentemente este deus castiga uns e privilegia outros.

Nota-se em *Der Sandmann* (1992), desta maneira, um relativismo absurdo, no qual acasos e erros dão o tom. Na canção protestante, as oposições grandeza *versus* insignificância e pobreza *versus* riqueza evidenciam aqueles clamores divinos, que todos têm acesso a deus, seja qual for o problema, pois rico e grande é aquele que acredita em deus, basta apenas confiar, uma vez que rica e poderosa também é a criança da manjedoura. Nesta mesma perspectiva, encontramos a discussão sobre confiança em uma conversa no final do jantar entre Dr. Branzger e Quint. Ao caminhar à noite nas ruas vazias de Túnis, Dr. Branzger pondera “confie no meu cajado. Ou em deus. Se o senhor for um homem crente”, porém Quint alega que, “teria prazer se fosse”⁸³. As palavras de Dr. Branzger, ou melhor, a direção de seu “cajado” tem orientação difusa. Quint, ludibriado por ele e pela cidade, vê-se em um labirinto de línguas, ruas, vielas, culturas. Uma Babel.

⁸³ Original: „Vertrauen Sie auf meinen Stock“ „Oder auf Gott. Falls Sie ein gläubiger Mensch sind“ (KIRCHHOFF, Bodo. *Op. Cit.*1992. p. 88)

A cena bíblica da torre de Babel⁸⁴ aplica-se aos dois romances. Na história sagrada, todo o mundo utilizava a mesma língua, porém homens que emigraram para o oriente encontraram um vale muito fértil na zona de Sennar. Aí tentaram construir uma torre tão grande, “cujo ápice penetrasse nos céus”, porém Iahweh (deus do Antigo Testamento) não aprovou, pois se conseguissem realizar tal feito poderiam realizar “qualquer desígnio”⁸⁵, por isso deus desceu, “confundiu a sua linguagem para que mais não se entendessem”⁸⁶. Por este motivo, a região foi nomeada Babel, pois é explicado pela raiz *bll* do hebraico, “confundir”⁸⁷. O nascimento de Babel provém, portanto, de um castigo divino, assim como a diversidade linguística. Nesta trajetória, a tradição bíblica esbarra com a noção metafórica dos romances, pois a comunicação difusa, a confusão gerada por meio de palavras (a “mina” em *Sand*, o “diário” em *Der Sandmann*) e a temática confusa de diferentes nacionalidades aludem a Babel. Em uma crítica⁸⁸ sobre *Sand*, o jornalista Friedmar Apel revela ainda esse caráter, no qual a comunicação que parece seguir uma regra, um norte, confunde e ilude a todos, alerta ainda que a confusão não se estabelece somente pela diversidade linguística, mas antes por um processo emaranhado de composição de cada etapa do romance, que compõe a “Babel norte-africana”.

Ao ler *Sand*, aliás, qualquer amante do cinema consegue se lembrar do filme de 2006, do diretor mexicano Alejandro Iñárritu, *Babel*, no qual, semelhante a *Sand*, histórias se cruzam e, de alguma maneira, fazem sentido, como que ligadas umas às outras, revelando uma série de coincidências impressionantes. Além disso, o principal local de ação também é o deserto: no Marrocos e no México, contrastando com cidades no Japão e Estados Unidos. Quatro países, quatro histórias. Deserto *versus* cidade. No livro, correlacionam-se os bairros em Targat: o deserto, o Bairro do Sal, Tindirna e o hotel Sheraton, onde a mesma oposição “deserto” e “civilização” vem à tona. Na definição de Souza sobre o filme *Babel*, pode-se conferir esta dicotomia.

Babel [o filme] representa cenas alegóricas que remetem tanto para as desigualdades e descompassos entre os povos quanto da imagem do acaso como estratégia para a dominação do mundo pelos países que ainda impõem

⁸⁴ Gen, 11, 1-9

⁸⁵ Gen, 11:6

⁸⁶ Gen, 11:7

⁸⁷ Cf. Nota z da p. 45 da *Bíblia de Jerusalem*, São Paulo: Paulus, 1996.

⁸⁸ Original: „nordafrikanischen Babel“. APEL, Friedmar Wo Schmuggler, Hippier, Künstler und Agenten auftanken in FAZ online 11.11.2011: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/wolfgang-herndorf-sand-wo-schmuggler-hippies-kuenstler-und-agenten-auftanken-11525376.html>) acesso em 06.09.14.

seu poder hegemônico diante dos países periféricos. Nações que, contudo, se desintegram e se fragmentam na luta pelo domínio cego das demais⁸⁹.

Até os dias atuais a região desértica da antiga Babilônia (Babel seria sua capital), possui carga alegórica relevante, pois seu território é zona de conflitos religiosos e políticos, assim como o conflito de diversas línguas e culturas, hoje equivale a região do Iraque. Na bíblia, é na Babilônia o começo – e o fim – de uma era. No primeiro livro da bíblia, no surgimento desta nova era, deus orienta: “sede fecundos, multiplicai-vos e enchei a terra”⁹⁰.

A bíblia menciona a região da Babilônia mais de duzentas e oitenta vezes, e muitas dessas referências dizem respeito à futura cidade de Babilônia que será edificada na areia fina do atual deserto⁹¹

Os capítulos 17 e 18 de Apocalipse prevêm uma Babilônia ainda a ser construída, a Babilônia do futuro, que os homens precisaram reconstruir em grande escala para tentar ocupar os céus. Foi em Babel, além do mais, que deus dispersou os povos sobre toda a face da terra. A cidade surgida de um castigo divino, Babel “seria a primeira tentativa “de unificação da humanidade para causar um curto-circuito no propósito de deus⁹²”, portanto, representa a origem, assim como também o término, como propõe Apocalipse. Esse término, segundo o livro sagrado, aconteceria na mesma região do castigo da construção da torre, para isso, porém, ela precisaria ser reconstruída e obter as mesmas riquezas da época de Nabuconosor. A partir dos estudos bíblicos sobre ascensão e queda da antiga Babilônia, os escritores Tim LaHaye e Jerry B. Jenkins escreveram a série de livros ficcionais intitulados *Left Behind* (Deixados para trás), no qual o terrorismo iraquiano faz parte de um plano de investida na construção da nova babilônia e dos novos tempos, no qual a soberba humana novamente faria frente ao poder divino. De qualquer maneira, este tema não será investigado aqui profundamente, apenas coincidências. Acasos. Voltemos às referências bíblicas em *Sand e Der Sandmann*.

Como mencionado, o livro do Êxodo referencia (direta e indiretamente) pontos em *Sand*. Na etimologia, a palavra Êxodo significa, do latim (*exodus*), “fora”, e do grego (*ὁδός*), “via”, “caminho” e conta a história dos filhos de Israel no Egito onde passaram de escravos a homens. Segundo a tradição judaico-cristã, Moisés foi ordenado por deus para libertar e

⁸⁹SOUZA, E. M. Babel multiculturalista. *Aletria*. Belo Horizonte. v.18. n. 1(2008). p. 11.

⁹⁰Gn 9. 1b

⁹¹Cf. DYER, Charles H. **The Rise of Babylon: Is Iraq at the Center of The Final Drama?** Chicago: Moody Press, 2003, p. 16.

⁹² Cf. DYER, Charles H. *Op. Cit.* 2003. P. 16.

indicar o caminho da terra prometida (Canaã). No capítulo 12, deus concede-lhes a liberdade durante quarenta e nove dias, nos quais, no deserto, deveriam seguir até o monte Sinai e receber, por meio de Moisés, os dez mandamentos e, assim, cumprindo-os, encontrar a terra prometida. Nesta caminhada, os povos deveriam apenas confiar em deus, pois eles seriam guiados por ele (ou o seu espírito), isto é, os filhos de Israel teriam apenas a fé para apoiar-se⁹³.

Em uma das adversidades do caminho, os povos israelitas souberam, por Moisés, que a terra teria que “ser dividida entre as tribos formadoras deste povo”⁹⁴. Em virtude do envio de espiões que confeririam esta divisão, houve uma grande revolta entre eles, ainda escravos do Egito. Em virtude dessa revolta e por não confiarem na promessa divina da conquista de Canaã, deus pune-os com a permanência de quarenta anos no deserto. A punição aparece no Livro Números⁹⁵, sob condições climáticas extremas e seguindo uma rota mais longa do destino final, conhecida como “o caminho do Deserto do Mar vermelho”, os então escravos do Egito

teriam a oportunidade de preparar um exército para a conquista de Canaã, transformando escravos em guerreiros. Enfim, o período de jornadas dos israelitas pelo deserto foi decisivo para a transformação de um amontoado de escravos em um povo com um propósito. E o cenário escolhido para esta transformação foi o deserto⁹⁶.

Em paralelo a esta ideia, podem-se incluir os ideais *hippies* da comunidade de Tindirma, pois assim como para os cristãos, a experiência no deserto para eles representa renovação e restauração⁹⁷. No deserto de *Sand*, no entanto, não parece haver um deus que salve. Apesar da crença de muitos moradores do deserto, as condições climáticas e profunda solidão castigam, indiferentemente, os habitantes e estrangeiros. Logo na primeira página do romance, o contraste entre a profunda pobreza dos nativos do deserto e a crença em um deus salvador evidencia esta temática:

Um homem de torso nu e com os braços esticados para os lados, como um *crucificado*, estava de pé sobre o muro de tijolos (...). Figuras enroladas em véus feito múmias despertavam nas fossas e valas, os lábios ressecados formulando palavras *em louvor e glória ao único deus*⁹⁸.

⁹³ Êxodo 12: 41, 51

⁹⁴ Cf. HUBNER, Manu M. As jornadas dos israelitas pelo deserto. *Revista Estação Letras*. 2013. Londrina, v. 10B, p. 276-287, jan. 2013.

⁹⁵ Nm 14:29-33

⁹⁶ HUBNER, M. M. *Op. Cit.* 2013, p.277

⁹⁷ Deuteronômio 8: 15.

⁹⁸ HERRNDORF, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 9

O trecho na página inicial do romance alude à crença em deus único, mas antes, refere-se, novamente, ao terreno da “areia relativa”, quando em uma espécie de *flashback*, o último capítulo esclarece o primeiro: o homem de torso nu é um dos fundadores da comuna, Jean Bekurtz, francês, filho de funcionários públicos. No passado, empolgado com a fixação no deserto e o sonho de sobrevivência nele com a produção de verduras levaram-no a fundar a comunidade em parceria com Fowler. O “sol insuportável, areia ainda mais insuportável⁹⁹” e desavenças com os membros da comunidade o forçaram a vender bugigangas no oásis, como fazia antes de conhecer o guru. As vendas em baixa, porém, levaram Jean a vender ópio, quando um dia um americano resolveu pagar-lhe com uma prancha de surfe. Depois de mais de três anos sendo um dos únicos surfistas do país, ele encontra, por acaso, um senhor espanhol canceroso, professor do Bairro do Sal, que lhe pede ajuda com as bagagens para ir a sua cidade natal. Jean, comovido com a história do professor, resolve assumir a educação das crianças do bairro. Apesar de seu trabalho humanitário, Jean toma consciência que a tarefa é vã, pois

quando eles [as crianças] entravam em sua casa, conversando e dando risadinhas, cantando e acenando, tristes e felizes, ele sabia que todo esforço era vão. Como se a religião que professavam não passasse de um conto de fadas, a trajetória deles nas montanhas de lixo, desde seu nascimento, era tão predestinada quanto inescapável, e a esperança colorida e alegre em relação à educação e à liberdade que Jean tentava plantar em suas pequenas almas tinha um brilho tão opaco quanto inconstante[...]¹⁰⁰.

A visão da educação como salvação, típico pensamento eurocêntrico advindo da concepção iluminista de mundo¹⁰¹, chegou à região do deserto do Saara tardiamente com as colonizações nos séc. XVIII e XIX da França, Alemanha, Espanha, que até meados da década de 1950, ainda exerciam poder sobre os territórios de Marrocos e Tunísia. Cabe lembrar que os países da África do Norte: Marrocos, Argélia e Tunísia, têm uma longa história de disputas territoriais, somente em 1956, a França, detentora de maior território, concede independência. Naturalmente, as manifestações para independência desses países derrocaram com a derrota da França na Indochina e a insurreição da Argélia. Jean era um dos soldados da frente

⁹⁹ *Idem, Ibidem*. p. 483.

¹⁰⁰ HERRNDORF, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 243.

¹⁰¹ Ver DUPAS, Gilberto. **O mito do progresso: ou o progresso como ideologia**. São Paulo: Unesp. 2006

francesa na Indochina, (“como sua mãe confidenciou ao médico da família – não saiu ileso de lá”¹⁰²) com a derrota, resolveu estabelecer-se no norte da África.

Sobre a crença em um deus, Herrndorf assevera, em seu *blog*, que o apelo somente acomete o homem em momento de desespero, por isto ressalta que, para ele, isso ainda não aconteceu, apesar de estágio avançado de sua doença:

Uma questão completamente diferente, que frequentemente pode ocorrer a um canceroso é a pergunta “Por que eu?”, que ainda não me ocorreu. Sem querer ser rancoroso, eu suspeito que esta pergunta impõe-se predominantemente, quando elas sobrevivem por um bom tempo e fazem da Yoga, chá verde, deus e seus Reikis responsáveis por isso. Por que eu? Por que não então não eu? Bem-vindos à loteria bioquímica¹⁰³.

A ligação entre a acepção niilista de Herrndorf personifica-se na obra. No subcapítulo cinquenta e três de *Sand*, quando Carl é capturado, aparentemente pela CIA – aliás, descobre-se ser Dr. Cockcroft um deles, um capataz do grupo, supostamente sírio, contratado por eles, pede aos membros da agência americana uma parada para a oração diária em direção à Meca. Naturalmente, não foi permitido a ele a parada, pois eles não conseguiam entender o porquê da adoração. Neste ínterim, há uma discussão entre eles sobre a fé e sobre os dogmas nunca questionados pelos crentes. O sírio, obviamente, contesta tudo em nome da fé¹⁰⁴ e ressalta que, para os americanos, tudo é em nome do dinheiro. Afirma, a propósito, ser uma limitação deles¹⁰⁵. Na visão dos agentes, a fé extrema do sírio não faz nenhum sentido, como ressalta um dos integrantes:

E agora me explique como você consegue fazer seu trabalho e ao mesmo tempo acreditar que uma oração esquecida, ordinário, vai fazer Alá virar as costas para você. Você acredita que algum dia e estará frente a frente com seu Criador, dizendo: “Ei, sou o cara que eles chamavam de pau de arara, mas o que eu fazia era perdoável, porque um judeu, ateu, e um psiquiatra barbudo de merda faziam o mesmo!”¹⁰⁶

Na mesma perspectiva, Michael Maar afirma ser este o *Herzthema* escondido em *Sand*. Os sinais sagrados em contraste com a falta de credulidade apontam ao nada, ou seja, ao

¹⁰² HERRNDORF, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 428

¹⁰³ Original: „Eine ganz andere Frage, die sich Krebskranke angeblich häufiger stellen, die Frage “Warum ich?”, ist mir dagegen noch nicht gekommen. Ohne gehässig sein zu wollen, vermute ich, daß diese Frage sich hauptsächlich Leuten aufdrängt, die, wenn sie Langzeitüberlebende werden, Yoga, grünen Tee, Gott und ihr Reiki dafür verantwortlich machen. Warum ich? Warum denn nicht ich? Willkommen in der biochemischen Lotterie“. (HERRNDORF, Wolfgang *Arbeit und Struktur*, 2013, p.130)

¹⁰⁴ HERRNDORF, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 344-348.

¹⁰⁵ HERRNDORF, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 345

¹⁰⁶ HERRNDORF, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 347

embate entre as crenças e o ateísmo, resultante em um profundo “tanto faz”: “Ateus ou cristãos, é a mesma coisa¹⁰⁷”. Maar afirma que, mesmo em *Tschick* (2010), a “velha questão da teodicéia”¹⁰⁸ aparece em alguns trechos e transfigura-se na figura do pai do protagonista, Josef. Em *Sand*, sinais como: o homem de torso nu “como crucificado” no começo do romance, Samaya, cuja “bondade angelical do coração que conquista a vida eterna”, a crença do sírio e o maligno amuleto achado no corpo do filho do protagonista são representações sagradas de religiões que ao final, “nós sabemos, como tudo termina, tal qual chamote¹⁰⁹”.

Chamote são telhas ou tijolos triturados e processados, uma espécie de farelo de cerâmica. Maar refere-se, com este termo, ao final surpreendente do romance. A tão procurada mina, que estava dentro de uma caneta trazida por Helen, perdida no mar, achada por um menino, utilizada como “reliquia” na pobre escola da região, quando ao menos três personagens morreram por ela – por causa dela – inclusive nosso herói, termina enfiada em uma boneca favorita (de Samaya). Em uma limpeza geral do Bairro do Sal, a casa onde estava a boneca (e a mina) vai ao chão como dezenas de tijolos de cerâmica. O enterro do então essencial à vida. Maar assume, ainda, que estes sinais encontram-se em todo o romance, cujo nome originalmente não deveria ser Sand, mas “O deserto da maldade”. Em continuação, acrescenta que “o mal no mundo tem sido o tema deste *thriller* apenas disfarçado de grande anti-teodicéia”¹¹⁰.

Coincidentemente, Kirchhoff respondeu a uma pergunta, na qual a sua resposta poderia ser um comentário à reflexão de Herrndorf em *Arbeit und Struktur*. Em entrevista a Dirk von Nayhauss do site *Chrismon.de*, Kirchhoff afirma perguntar-se frequentemente sobre os acasos e se há algo que se esconde por trás desses fenômenos.

Eu estou profundamente convencido de que por trás dele [o acaso] esconde-se mais do que coincidência, algo que não entendemos. Em alguns momentos, eu tenho o sentimento que o inexplicável está próximo. No início dos anos noventa, no auge da guerra da Somália, eu estive com um repórter fotográfico dirigindo pelo Mogadíscio - sozinho, sem escolta, completamente ingênuo. Em virtude de uma hérnia tive que voltar antes do previsto de volta para casa; no dia seguinte, o fotógrafo foi apedrejado até a morte. [...] O que se esconde por trás disso¹¹¹?

¹⁰⁷ HERRNDORF, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 350.

¹⁰⁸ Original: „die alte Frage der Theodizee“ MAAR, Michael. „*Er hat's mir gestanden*“: Überlegungen zu Wolfgang Herrnsorfs „*Sand*“. *Merkur*, Stuttgart, v.755, Heft4. P. 334.

¹⁰⁹ Original: „Aber wir wissen, wie alles endet; als Schamott“ (Idem, 7)

¹¹⁰ Original: „Das Böse in der Welt ist geblieben das Thema dieser als nur getarnten grossen Antitheodizee“. (MAAR, *Op. Cit.* 2013 p. 335)

¹¹¹ Original: „Ich bin tief davon überzeugt, dass dahinter mehr als purer Zufall steckt, etwas das wir nicht begreifen. In manchen Momenten habe ich das Gefühl, dass mir das Unerklärliche sehr nahe ist. Ich bin Anfang der neunziger Jahre auf dem Höhepunkt des Krieges in Somalia mit einem Fotoreporter durch Mogadischu

Se por um lado, Quint não “tem nenhuma crença” ou “teria com prazer”, por outro, a cidade em que ele se perde, Túnis, vive pela religião: a Tunísia é um país norte africano , onde boa parte da população pratica o islamismo. Apesar de a religião, no geral, estar associada à busca de paz e conforto espiritual, não foi exatamente o que Quint encontrou nessa terra mágica. Isenschmid escreve na crítica sobre o livro no jornal *Die Zeit online*¹¹² que o livro trata não só de um assassinato, mas antes da crise de um homem de meia idade em busca por felicidade e aniquilação da banalidade de sua vida, motivo que se alinha ao que os crentes buscam em algum deus. Helen é caracterizada, a propósito, como uma deusa, que o salvará do Mal do deserto.

1.2.2. A areia e a solidão: o acaso e Camus

Como citado, além das referências bíblicas e religiosas, os personagens nas duas obras apresentam-se confusos e desorientados e, a partir daí, inicia-se, como em Hoffmann, a queda de um herói no abismo da auto-perda, ou desmantelamento da identidade. Nos romances *Der Sandmann* (1992) e *Sand* (2011), podem ser listados como indicativos para esta perda, o sol e a obstinação (que se confunde ao final com alucinação). Estes dois fatores, associados à “areia relativista¹¹³”, resultam no abismo, em que despencam, aparentemente, os protagonistas. No conto de Hoffmann e no romance de Kirchoff , a queda é literal e com ela também vai a crença. A fé, de modo geral, move os romances aqui: Quint acredita que Helen estaria em Túnis e desloca-se para lá superando todos os obstáculos (como o clima, a configuração das ruas, a língua), assim como para Polidorio, para o qual o sol, as dores de cabeça, a África em si são barreiras a transpor.

No final de ambos os romances, uma única pergunta pode ser levantada: sobre o sentido¹¹⁴. As duas obras representam o destino como algo banal e sem importância, no qual as coincidências sobrepõem-se às crenças e investidas de uma programação divina. Dr. Branzger, de *Der Sandmann*, orienta, inclusive a Quint que insista “nesta vantagem [a de ser

gefahren – allein, ohne Begleitschutz, recht naiv. Wegen eines Leistenbruchs musste ich kurzfristig zurück nach Hause; am nächsten Tag ist der Fotograf zu Tode gesteinigt worden. (...) Was kann dahinter stecken? NAYHAUSS, nov. 2012

¹¹² Disponível em <http://www.zeit.de/1992/33/platzpatronen-aus-tunis> acesso em 20.01.2014.

¹¹³ HERRNDORF, Wolfgang. *Arbeit und Struktur*. 2013. Hamburg: Rowohlt. p. 121.

¹¹⁴ Cf. MAAR, Michael. *Op. Cit.* p. 7

crente], pois hoje na Alemanha isso cresce, graças também à obstinação dos devoto”¹¹⁵, ensina, com grande sarcasmo, a oração que Quint deve repassar a Julian: “Querido deus, me faça devoto, que eu possa ir para o céu. Amém”. Nota-se no trecho apenas o interesse em participar de um seletivo grupo privilegiado da sociedade, não uma genuína vontade de catequização. Neste âmbito, os protagonistas encontram-se sozinhos, na solidão do deserto e precisam lidar com suas fraquezas. E sucumbem.

Lindmann acredita encontrar, em *Anatomy of Melancholy* (1621), de Robert Burtons, a evidência de que a solidão deve ser conscientemente dosada, assim como aparece em “Hierônimo, Crisóstomo, Cipriano, Petrarca e Erasmus”, pois, por um lado, pode trazer benefícios psicológicos e espirituais. Para Lindmann, pode-se dizer modernamente que, no entanto, a dose extremada de solidão é vista como desvantagem, dado que ela origina alucinações de caráter fisiológico e, naturalmente, psicológico. A questão do eremita, para ele, refere-se a estes dois efeitos do deserto¹¹⁶, aludindo ao conto de E.T.A Hoffmann, *O eremita Serapião* (1820), porque, se por um lado, este conto traz a temática do deserto-eremitas-poeta, por outro evoca o forte potencial imaginativo do deserto¹¹⁷.

Esta imagem clara de um eremita¹¹⁸ pode ser encontrada em muitas passagens do livro sagrado cristão. Na bíblia, ser um eremita no deserto equivale à espécie de castigo divino por acreditar no homem – nas palavras bíblicas: “ser um humanista” - como sugere no livro de Jeremias:

Maldito é o homem que confia nos homens, que faz da humanidade mortal a sua força, mas cujo coração se afasta do Senhor. Ele será como um arbusto no deserto; não verá quando vier algum bem. Habitará nos lugares áridos do deserto, numa terra salgada, onde não vive ninguém. (Jeremias, 17:5-6)

Nesta linha, a solidão não é senão um castigo vindo dos céus para punir aquele que confiou no próprio homem. Carl confia em Helen, Quint em Branzger, como castigo a solidão no deserto. Aparentemente, dessa acepção advém a ideia das capas originais das obras. Em *Der Sandmann*, por exemplo, uma pessoa com seu *djellaba* caminha sozinha no deserto, por outro lado, em *Sand*, a imagem tradicional do deserto, aquela da origem do adjetivo homônimo, a movimentação das dunas e o vento foram utilizados na *cover*. Solidão.

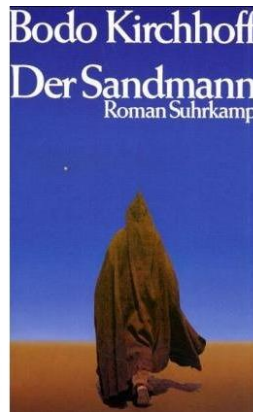
¹¹⁵ Original: “ Aber verschaffen Sie Julian diesen Vorteil - daß Deutschland heute so breit ist, verdankt es auch Starrsinn der Frommen.(...) ,Lieber Gott, mach mich Fromm, daß ich in den Himmel komm, Amen“ KIRCHHOFF, Bodo. *Op. Cit.* s. 90)

¹¹⁶ Cf. LINDMANN, Uwe. *Op. Cit.*, p.118

¹¹⁷ Cf. LINDMANN, Uwe. *Op. Cit.*, p. 117.

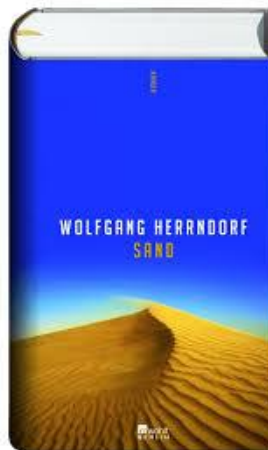
¹¹⁸ Novamente uma referência bíblica, ver “Santo Antão do Deserto”, um conhecido eremita na Bíblia.

Figura 1: Capa do livro *Der Sandmann* (1992)



Fonte: KIRCHHOFF, Bodo. **Der Sandmann**. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992.

Figura 2: Capa do livro *Sand* (2011)



Fonte: HERRNDORF, Wolfgang. **Sand**. Berlin: Rowohlt, 2013.

De fato, nossos protagonistas submergem (lembrando a característica da “queda”, no qual os dois se submetem e fazem referência ao conto romântico *Der Sandmann* de E.T. A Hoffmann) na mais profunda solidão. Como mencionado, Carl não se sente à vontade com a ausência de civilização no deserto, admite ainda que o oposto desta não seja, como se acredita, a barbárie, mas sim a solidão¹¹⁹. Nesse momento, ele pensa sobre si e reflete sobre a posição do homem no mundo. Assim, em *Der Sandmann*, em uma aparente alucinação de Quint, ele diz a Dr. Branzger: “o senhor fala demais”¹²⁰, uma pessoa de *djellaba* marrom os

¹¹⁹ Cf. HERRNDORF, Wolfgang. *Op. Cit*, p. 288.

¹²⁰ Original: “Sie reden zuviel“ (KIRCHHOFF, Bodo. *Op. cit.* p. 90).

segue, ele acredita ser Helen, Branzger responde: “porque você é uma pessoa totalmente sozinha!”¹²¹. Quando Quint perde o filho, Julian, ele assume: “foi quando na minha mão eu tive uma vez o sentimento do vazio e soube no mesmo momento, que Julian havia sumido”¹²².

A partir desse momento, Quint reflete sobre sua situação nas “travessas sufocantes”¹²³ de Túnis: pensa na sua vida sem o filho, nos cafés, nas noites, nos seus fins de semana sozinho e, como último recurso, clama a um deus, “que foi indiferente”: “Me dê ele de volta!”¹²⁴. Neste ponto, a metáfora do homem enquanto grão de areia vê chão na obra de Kirchhoff. Assim, constitui a concepção negativa da solidão (lembrando que, positiva para os hippies em *Sand* e para Helen em *Der Sandmann*) do deserto, que advém, segundo Lindmann¹²⁵, do humanismo.

Desta perspectiva, podemos encontrar a filosofia camusiana, na qual o humanismo¹²⁶ pode ser encontrado em sua acepção mais ampla, pois a forma de pensar e valorizar a centralidade do homem não prejudica a liberdade de cada indivíduo e “desenvolve as possibilidades da natureza segundo suas próprias capacidades, entendimento, vontade e circunstâncias particulares”¹²⁷, elementos que refutam de maneira eficiente um possível enquadramento existencialista. De qualquer maneira, o que nos interessa na filosofia de Camus refere-se a sua principal linha filosófica, a qual Martin Esslin, Samuel Beckett e Eugène Ionesco cunharam em um viés teatral¹²⁸, o Absurdo.

Segundo Camus, o absurdo é um sentimento de constatação do princípio racional do mundo e o reconhecimento da contradição entre o “desejo da razão humana e do mundo insensato”¹²⁹. E, na medida do possível, esta contradição deve ser vivenciada, porém sem esperança. Para o filósofo, é muito difícil para o ser humano reconhecer o absurdo, à medida que o confronto e a revolta são maiores que isso. Neste sentido, Camus anula o sentido de

¹²¹Original: “Weil Sie einvöllig einsamer Mensch sind“. (KIRCHHOFF, Bodo. *Op. cit.* p.90).

¹²²Original: “hatte ich in meiner hand auf einmal ein Gefühl der Leere und wusste im selben Momenten, daß Julian weg war“ (KIRCHHOFF, Bodo. *Op. cit.* p.157).

¹²³*Idem, ibidem*, 1992, p. 157

¹²⁴Original: ““Gib ihm mir zurück“, rief ich einem Gott, que foi indiferente“ (idem, 1992:159)

¹²⁵ Nas palavras dele, na “vantagem e desvantagem da solidão no deserto”(Vor-und Nachteile der Einsamkeit) (LINDMANN,Uwe. *Op. Cit.*, p. 118)

¹²⁶ Sobre o humanismo de Camus, ver GUARDIA, Anabelle Q. El Humanismo de Camus. *Revista de Filosofia da Universidade da Costa Rica*, Núm. 17. 2012

¹²⁷ GUARDIA, Anabelle. *Op. cit.*, p. 6.

¹²⁸ O Teatro do Absurdo é uma expressão advinda da filosofia do Absurdo de Camus, trata-se de uma espécie de articulação artística à filosofia camusiana tratada principalmente em *O mito de Sísifo* (1942). Outros dramaturgos dessa vertente são Arthr Adamov, Harold Pinter, Fernando Arrabal, Jean Genet. A obra de Martin Esslin. *O teatro do absurdo*(1968) é considerado o estopim dessa corrente.

¹²⁹ CALDAS, Roseli F. Lins. **Recuperação escolar: discurso oficial e cotidiano educacional – Um estudo a partir da psicologia escolar**. São Paulo: USP, 2010, Tese, Programa de Pós graduação em Psicologia da USP. p.225.

eternidade tão aclamada pelas religiões, a felicidade do homem encontra-se na paixão. Em *O Mito de Sísifo* (1942), Camus enumera três pilares para uma completa aceitação do absurdo: a revolta, a liberdade (condição humana) e a paixão¹³⁰.

Sobre a insensatez do mundo, personificam-se em *Der Sandmann* (1992) e *Sand* (2011) certo excesso de acasos e coincidências, daí constatamos a influência camusiana nas narrativas. A perseguição, a procura por uma mina e a tortura representam a provação de Carl/Cetrois/Polidorio (novamente recorrente nos escritos bíblicos), que, à procura de sua verdadeira identidade (Polidorio), sucumbe. Depois da busca por si mesmo, na esperança de encontrar o melhor *Happy End*, ele consegue escapar, mas, em um desses “acasos do destino”, ele encontra a morte: Hakim das Montanhas, torturado da mesma forma por Helen e seus comparsas, confunde-o e, com um Winchester debaixo do braço, enfia uma bala entre os olhos de Carl¹³¹. Estes exagerados acasos, em *Der Sandmann* (1992), acontecem de maneira um pouco mais sutil: O encontro casual com Dr. Branzger, o “escritor” do diário, a coincidência do hotel, o cofre não aberto, são alguns dos pontos de convergência. Neste âmbito, o apego à existência, a esperança e a predestinação oportunizam a crítica a um modelo baseado na moral judaico-cristã, da busca de um mundo romantizado, condenável pela sensação do absurdo. Este se refere aos termos que Albert Camus, em sua filosofia, utiliza: o deserto que une os dois romances nesta seção, também une as ideologias, assim como a filosofia camusiana.

No estudo de Lindemann sobre os desertos e suas representações na literatura, o deserto camusiano representa a vida “privada de ilusões e de luzes”¹³². Nessa concepção, três grandes representações do deserto podem ligar-se às questões filosóficas e, como mencionado na seção anterior, bíblicas. O estudioso alemão aponta elementos, que denunciam, entre eles, as feições autobiográficas em algumas obras de Albert Camus.

Em sua dissertação de mestrado sobre os neoplatônicos, Camus retrata o que, para Lindemann, seria a primeira representação do deserto camusiano. Na sua “Metafísica cristã e neoplatonismo”¹³³ (1936), o filósofo contrasta a oposição entre o Helenismo e o Cristianismo, exalta, sobretudo, a permanência/experiência no deserto sob estes dois diferentes aspectos. No cristianismo, o deserto representa a perseverança e a superação, enquanto no helenismo, o deserto é um elemento figurativo para a experiência do homem no mundo. Nesses dois campos, os romances convergem, pois as duas vertentes, como evidenciado, aparecem nas

¹³⁰ Cf. CAMUS, Albert. 2011a.

¹³¹ HERRNDORF, Wolfgang. *Op. cit.* p. 427.

¹³² Original: „Privé d’ illusions“(CAMUS, Albert. *Op. Cit.* p. 14)

¹³³ Original: „Métaphysique Chrétienne et Néoplatonisme“(LINDEMANN, Uwe. *Op. cit.* p.231).

narrativas. Lindmann esclarece que estas duas percepções de mundo estão presentes na dissertação camusiana de 1936:

Enquanto o cristianismo domina categorias de pecado e redenção - e o desapego é considerado um ideal desejável, o homem possui uma visão teocêntrica do mundo, em que ele e deus são separados um do outro -, a visão helênica possui o homem autossuficiente, que tem capacidade de explicar o universo e o destino. Este homem autossuficiente pertence a um mundo em que o Mal não resulta de um pecado original indelével, mas é uma questão de conhecimento do Bem. Esse universo fundamenta-se no antropocêntrico, é cíclico e eterno¹³⁴.

Nessa perspectiva, em *Noces* (Núpcias-1939) – uma coletânea que mistura ensaios jornalísticos e autobiográficos - Camus simboliza estas duas visões de mundo por meio da figura do deserto. Em um dos ensaios, *O vento em Djémila*, Camus descreve sua experiência no deserto e conclui que “da mesma maneira que o vento e o deserto agridem seu físico, eles agridem sempre mais forte também ao psicológico”¹³⁵. Ele admite que (os) “violentos banhos de sol e de vento esgotavam todas as minhas (suas) forças de vida”¹³⁶. O deserto é, portanto, em *O vento em Djémila*, a representação ideológica da experiência, passagem e aprendizagem – ao que remete à ideia de superação e, ao mesmo tempo, de uma autossuficiência.

No ensaio *o Deserto*, ainda em *Noces*, a representatividade da perseverança e superação sai de cena e dá lugar à beleza e magnitude em contraste à *insignificância* humana (figurativamente o homem enquanto grão de areia no deserto). Camus narra sua viagem à região da Toscana e contrasta a aridez do deserto à “aridez” humana, pois afirma que, “o mundo é belo e fora dele não há salvação”¹³⁷. Neste sentido, Camus encontra a visão de mundo helênica, diferente da proposição em *O vento em Djémila* e na *Metafísica cristã e os neoplatônicos*, nos quais o deserto é representado de maneira positiva, como lugar de aprendizado, superação e perseverança¹³⁸.

Na publicação de 1942, *O Mito de Sísifo* e *O Estrangeiro*, Camus define em seus Cadernos - publicação póstuma de seus escritos e cartas - como sendo o “marco zero” de sua

¹³⁴Original: “Während das Christentum von den Kategorien Sünde und Erlösung beherrscht ist, Weltabgewandtheit als erstrebenswertes Ideal gilt und ein theozentrisches Weltbild Mensch und Gott scharf voneinander trennt, steht das Griechentum für den selbstgenügsamen Menschen, der die Fähigkeit besitzt, Universum und Schicksal zu erklären. Dieser selbstgenügsamen Mensch ist einer Welt zugewandt, in der Böse nicht Ergebnis einer untilgbaren Erbsünde ist, sondern eine Frage der Erkenntnis des Guten. Ein solches Universum begründet sich anthropozentrisch, ist zyklisch und ewig.“ (LINDEMANN, Uwe. *Op. Cit.* p.231)

¹³⁵Original: Darin schildert Camus, wie Wind und Sonne seine Physis angreifen, wie er immer stärker auch psychisch davon in Mitleidenschaft gezogen wird. (LINDEMANN, Uwe. *Op. Cit.* p. 232)

¹³⁶Original: “Ce bain violent de soleil et de vent épuisait toutes mes forces de vie” (LINDEMANN apud CAMUS, *Op. Cit.* p. 232).

¹³⁷Original: (1)Le monde este beau, et hors de lui, point de salut. LINDEMANN, 2000, p. 232

¹³⁸Idem, 2000:232.

escrita¹³⁹, filosófica e literária, respectivamente. Os dois textos soam como continuidade, o primeiro como base filosófica para o segundo, literária. Em *O Mito de Sísifo*, o filósofo formula ideias sobre a gratuidade da existência, a experiência no mundo e o “confronto entre a opacidade das coisas e nosso apetite por clareza¹⁴⁰”, a teoria do Absurdo. Para Camus, o deserto representa a experiência do homem no mundo absurdo e o apego à existência. O mesmo apego representado pela figura de Sísifo, que apesar de castigado a um trabalho repetitivo e inútil na mitologia grega, continuou a exercer a tarefa até o último dia de sua vida. O aproveitamento do mito na narrativa de Camus exerce papel fundamental na ligação das obras analisadas de Herrndorf e, principalmente, de Kirchhoff. Em *Sandmann*, Quint tem uma vida monótona, de rotinas e brigas conjugais. A vida repetitiva empurra-o a uma aventura desastrosa em Túnis. Em *Sand*, a busca inútil de Carl por sua identidade e o apego à existência e ao sentido representam, basicamente, a alusão camusiana. Em *Sand*, há, aliás, uma referência direta ao mito (e a filosofia intrínseca), quando Carl visita um suposto psicólogo - Dr. Cockcroft:

Ele [o “médico”] apertou um dedo contra o tampo da escrivaninha, esperou até que o inseto tivesse superado o obstáculo e depois lhe deu um peteleco que o atirou no tapete. O inseto bateu asas através das fibras resistentes do sisal e logo em seguida estava novamente postado na direção da mesa, para escalá-la mais uma vez.

- Sísifo. Ou Sófocles. Como era mesmo o nome?

- Sísifo. Disse Carl¹⁴¹.

O sentido de superação do nada, presente em todo o livro, sobretudo no final, perpassa a obra de Kirchhoff, no Quint. Nestas duas obras, questões como a do estrangeiro perdido são pontos em comum, assim como a indiferença do mundo e, exatamente neste ponto, as narrativas encontram base na filosofia camusiana do absurdo, sendo Meursault, principal representante.

Em o *Estrangeiro*, Camus transmuta sua obra filosófica ao nível literário. Meursault é um assistente de um escritório em Argel, que vai ao enterro de sua mãe e assiste tudo indiferente, quando se interessa por uma antiga colega de trabalho. Em uma junção de acasos

¹³⁹ *Carnets* de Camus foi dividida em três livros logo após a morte do autor e publicados em 1962, 1964 e 1989, respectivamente. No Brasil, eles foram relançados recentemente em 2014 pela editora Hedra sob os nomes: “Desmedida na medida” (Cadernos 1), “A esperança no mundo” (Cadernos 2) e A guerra começou, onde está a guerra? (Cadernos 3). No trecho citado, a informação encontra-se no prefácio da edição de bolso de “O Mito de Sísifo” da editora Best bolso de 2012.

¹⁴⁰ COSTA PINTO, Manuel da. Prefácio à edição de bolso de **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Best Bolso. 2012, p. 2.

¹⁴¹ HERRNDORF, Wolfgang. *Op. Cit.* p.112.

e coincidências, ele se envolve em uma espécie de vingança amorosa, a qual é a ele completamente alheia, porém as coincidências o levaram a cometer um crime, pelo qual é julgado e condenado. Um herói (melhor, um anti-herói) desprovido de qualquer resquício de consciência. A gratuidade dos fatos sem nexos causais, a falta de apego à existência retratam a constatação do Absurdo. A expressão “tanto faz” repete-se em mais de 10 passagens e revigora esta concepção. A acepção de Camus em *O Estrangeiro* evidencia o homem que, baseado na razão, tenta explicar o mundo, até mesmo o destino. Personagens como o juiz, o advogado não entendem por que Mersault age com tamanha indiferença a tudo, chegam, inclusive, a culpá-lo por acreditar em deus. Engolidos pelo deserto, assim como Mersault, os estrangeiros de *Der Sandmann* (1992) e *Sand* (2011) precisam superar o castigo do deserto.

2. A MIRAGEM NARRATIVA

Uma obra de arte, ou um sistema de pensamento, nasce de uma rede complexa de influências, a maioria das quais se desenvolve ao nível específico da obra ou sistema de que faz parte; o mundo interior de um poeta é influenciado e formado pela tradição estilística dos poetas que precederam tanto e talvez mais do que pelas ocasiões históricas em que se inspira sua ideologia; e através das influências estilísticas ele assimilou, sob a espécie de modo de formar, um modo de ver o mundo.

(Umberto Eco, *Obra aberta*¹⁴²)

Nas narrativas apresentadas, a areia aparece como elo, no qual vários pontos de convergência se encontram. O homem feito de areia que se desfaz no vento evoca a metáfora do homem no mundo. Esta imagem traduz não somente esta figura de linguagem, mas antes, refere-se a uma visão confusa e distorcida. Em um deserto de areia, miragens e fata morganas? são manifestações recorrentes e, em virtude do sol escaldante, as imagens vistas podem ser confundidas, ou mesmo inventadas, as ditas ilusões ópticas. Desta visão do deserto, nos quais alucinação e verdade se mesclam, brotam a estrutura das narrativas de *Sand* (2011), *Der Sandmann* (1816) e *Der Sandmann* (1992).

Para a análise destes textos, precisamos, antes de tudo, conceituar o que trataremos aqui por *narrativa*. Em *Discurso da narrativa*, Gérard Genette afirma:

primeiro, *narrativa* designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos [...] Segundo, designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objecto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc [...] Por último, o terceiro sentido, o mais antigo, *narrativa* designa, ainda, um acontecimento: já não, todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa: o acto de narrar tomado em si mesmo¹⁴³.

Neste âmbito, sendo a narrativa baseada nesta tríade, que engloba tanto o viés formal do texto, referente às suas estruturas, quanto o ato em si de narrar, reiteramos que a *narrativa* é, sobretudo, um conceito amplo que abarca diversas formas de enunciação. Além disso, cabe

¹⁴² ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva. 1988.p.34.

¹⁴³ GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Arcádia, 1979. p. 23-24 (grifo do autor)

ressaltar que, mesmo na análise de uma narrativa de ficção, como no nosso caso, o discurso narrativo nunca pode ser dissociar da relação com a história¹⁴⁴.

Desta relação, no âmbito da análise, é necessário mencionar os níveis da narrativa apontados por Todorov¹⁴⁵. Como se sabe, há, no discurso inscrito, dois *tempos*, o tempo da *história* e o tempo do *discurso*. Assim como o *tempo*, são também níveis da narrativa as questões de *aspecto* e *modo*. O primeiro refere-se à “maneira pela qual a história é percebida pelo narrador¹⁴⁶”, e o segundo relaciona-se ao “tipo de discurso utilizado pelo narrador”¹⁴⁷.

A partir desta classificação de Todorov, Genette redistribui estes níveis e as categoriza nas formas basilares de *tempo*, *modo* e *voz*. O *tempo* abarca as relações entre a narrativa e a diegese, assim como o *modo*, as modalidades de representação, e a *voz*, enquanto situação ou instância narrativa, tem como alicerces o narrador e destinatário real ou virtual. A *voz*, neste sentido, trata da relação destes com o sujeito da enunciação. Neste ponto, sobre esta distribuição das categorias narrativas e de suas relações entre si, Genette resume:

três classes propostas [...] recobrem menos do que recortam de forma complexa as três categorias mais atrás definidas [em Todorov], que designavam níveis de definição da narrativa: o *tempo* e o *modo* funcionam ambos ao nível das relações entre *história* e *narrativa*, enquanto que a *voz* designa ao mesmo tempo as relações entre *narração* e *narrativa* e entre *narração* e *história*¹⁴⁸

Desta intrínseca relação entre *narração* e *narrativa*, a *voz* nos interessa em particular, pois representa o ponto convergente nos textos proposta neste estudo. De qualquer maneira, cabe ressaltar que o texto em prosa sempre será mediado por uma *voz*, o narrador. Este é intermediador do discurso, mas naturalmente ele se diferencia segundo a maneira de narrar. Para esta diferenciação, recorreremos novamente a Genette. Para ele, há três narradores distintos: o narrador que participa da história, o chamado homodiegético, o que não participa, o heterodiegético e ainda o narrador autodiegético, que representa um narrador homodiégético, contudo, este é protagonista da história.

Genette faz ainda uma longa diferenciação entre narrador e autor, pois crê que, mesmo em textos declaradamente autobiográficos, esta diferença deve ser mantida, dado que *narrar* é uma parte da construção narrativa, por este motivo eles não são idênticos. “Neste

¹⁴⁴ *História* aqui entendida como contexto. Cf. GENETTE, *Op. cit.*, 1979, p.27

¹⁴⁵ TODOROV, T. **As estruturas narrativas**, São Paulo: Perspectiva, 1969.

¹⁴⁶ GENETTE, Gerardi. *Op. cit.*, 1979, p.28

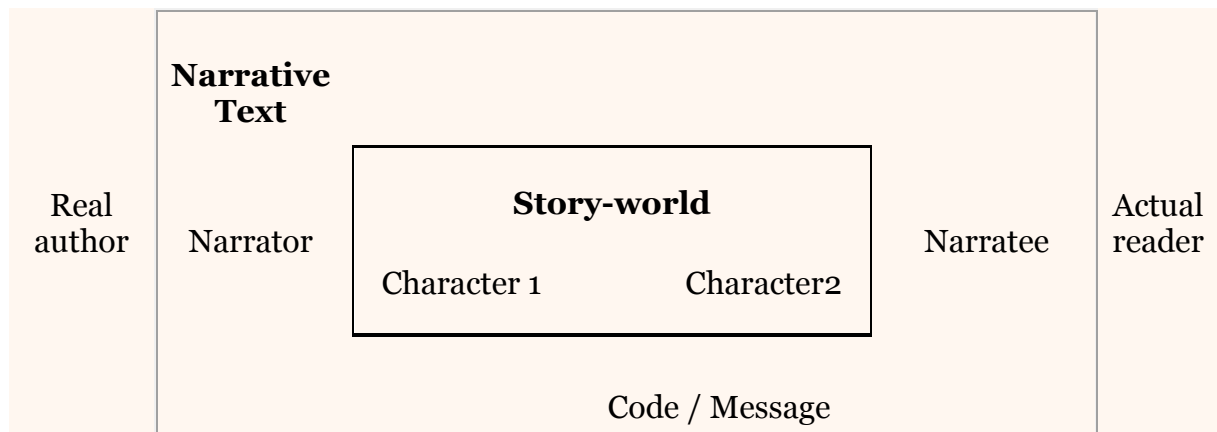
¹⁴⁷ *Idem, ibidem*, 1979, p.28

¹⁴⁸ Cf. GENETTE, *Op. cit.*, 1979, p.30. [acrécimo nosso]

sentido, quando nos referirmos a esta voz que se assemelha à do autor, diremos “voz autoral” ou “narrador autoral”¹⁴⁹.

Como sabemos, nesta categoria de *voz*, as relações entre os termos no discurso marcam a posição dos elementos na narrativa. No caso do texto em prosa, o texto narrativo compreende três níveis: um personagem reporta-se a outro personagem na narrativa, que é contada pelo narrador, que, às vezes, dirige-se a um personagem imaginário (*narratee*), representado por inserções do tipo “querido leitor”. Finalmente, o texto é composto de um autor real e é lido por um leitor real. De maneira clara, autor e leitor estão inscritos em contextos históricos e culturais. O quadro a seguir sistematiza esta definição.

Figura 1: Quadro da relação do relação dos elementos da narrativa.



Fonte: LETHBRIDGE; Stefanie, MILDORF, Jarmila **Basics of English Studies**. Tübingen: Universidade Tübingen/Stuttgart: 2004. p.38

O quadro, publicado na apostila de estudos literários de língua inglesa da Universidade de Tübingen¹⁵⁰, evidencia o status relacional do discurso narrativo. É evidente que o narrador pode transpor-se ora para dentro da *story-world* a partir da técnica de focalização interna e ora localizar-se externamente, pois se sabe que o narrador pode contar a história de diferentes perspectivas. Neste sentido, a distinção entre *voz* e *perspectiva*¹⁵¹ (ou focalização) é bastante tênue. A *voz* equivale a quem *fala* e a *perspectiva* a quem *percebe* ou *a vê*.

¹⁴⁹Naturalmente, na escrita de Hoffmann dado à época esta diferenciação não era válida, os leitores e críticos acreditavam tratar-se evidentemente do próprio Hoffmann. Apesar de discordarmos em parte desta grande premissa dos estudos narrativos atuais, em razão de acharmos que em muitos casos trata-se da mesma figura – como justificaria assim os casos de autorreferência e metaficção –, nos limitaremos a chamar essa *voz* de autoral, ou ainda de narrador autoral.

¹⁵⁰ LETHBRIDGE; Stefanie, MILDORF, Jarmila **Basics of English Studies**. Universidade Tübingen/Stuttgart: 2004.

¹⁵¹Genette admite haver diferenças entre *visão* e *perspectiva*, por isso introduziu o termo focalização. Nesta pesquisa, porém, adotaremos as duas formas para fazer referência à posição do narrador.

As narrativas de *Der Sandmann* (1816), *Der Sandmann* (1992) e *Sand* (2011) trazem em si características convergentes, naturalmente, dado às épocas de suas publicações, possuem distinções cruciais. De maneira particular, os processos de focalização são distintos, contudo, as constantes trocas de perspectivas caracterizam-nas de uma forma geral. Além da multifocalização, outros pontos de diferentes níveis podem ser encontrados, como a ironia, a *erlebte Rede*, a metaficção e a autorreferência, todas estas estão, de certa maneira, engendradas à instância do narrador. Nota-se que este grupo de características configura, ao leitor, um quadro de desconfiança em relação ao ato narrado. Pode-se dizer, com isso, que este panorama de dúvida instaurado nas narrativas remete aos principais *Leitmotive* das tramas: deserto¹⁵², homens de areia e dificuldade óptica.

Destas relações entre o narrador e o ato narrado (ou em um viés genettiano, o *relato*) residem na base desta análise. A constante troca de foco narrativo¹⁵³ que acomete a narrativa de *Der Sandmann* (1816) e *Der Sandmann* (1992), por exemplo, consiste basicamente na intrusão de trechos em caráter epistolar, ou seja, sob o olhar de um eu - narrador. Este eu – narrador, em *Sand* (2011), surge em incursão, aparentemente, fora de sentido, mas transmite ao leitor, uma espécie de desmascaramento do narrador, considerando assim os ecos de uma voz autoral. Naturalmente, estes, digamos, ajustes focais referem-se à temática das narrativas: a confusão entre miragem e alucinação (ora no deserto, ora na mente) alinhada à questão óptica referente ao ajuste de lentes (em Hoffmann). Além disso, a intromissão de um narrador em primeira pessoa (mas não necessariamente *homodiégetica*) em trechos pontuais em *Sand* revigora a alusão de transitoriedade emitida pela visão do deserto, em que naturalmente referem-se à miragem e alucinação. Esta ideia remete à metáfora da visão embaçada por um grão de areia intruso nos olhos, temas que instauram a ligação entre as obras contemporâneas e o conto do século XIX de Hoffmann.

Meier, no tocante à obra *Der Sandmann* (1816) cita, entre outros, a composição narrativa do conto e a impossibilidade de analisar o narrador romântico com os “mesmos” olhos do contemporâneo. Quando o narrador em *Der Sandmann* (1816) comenta sobre a criação literária, a partir de um recurso metaficcional no próprio conto, Meier assume haver aí, de fato, uma brecha para a (possível) aproximação teórica entre as diferentes épocas, pois diríamos no séc. XIX, mesmo levemente, na ficção, que o narrador é supostamente o mesmo que o poeta. Em dias atuais, na nova teoria narratológica, estes acordos podem também ser

¹⁵²A referência ao deserto tanto remete à paisagem cíclica, quanto ao que se refere ao clima e as modificações ópticas, vulgarmente conhecidas como miragens.

¹⁵³ Para Pouillon e T. Todorov, o termo refere-se ao que eles designam *visão*. Para C. Brooks e R.P Warren, *focos de narração*.

válidos, mas, em contrapartida, sob o aporte de outras teorias como a da “Autorreferência” (*Selbstreferenz*) ou “Narração da narração” (*Erzählen des Erzählens*).¹⁵⁴

Dentre estas referências à voz autoral, Wood afirma ser a discurso indireto livre uma espécie de sinalização entre autor e leitor, com caráter de “compartilhamento de segredos”. O crítico completa que, mesmo em uma composição escrita na terceira pessoa verbal, o autor consegue por meio desta construção, emitir opinião¹⁵⁵.

Sobre a constituição de textos em terceira pessoa e emissão de opiniões, não podemos deixar de mencionar Flaubert¹⁵⁶. De maneira paradoxal, Flaubert era conhecido por desejar (ardentemente) que ao autor fosse impessoal, assim como um deus que observa tudo de cima. Como aprendemos com Hamburger¹⁵⁷, contudo, não pode haver discurso que não seja pessoal¹⁵⁸. Neste sentido, como o artifício da construção autoral, Flaubert instaura a própria marca pessoal.

Desta marca, podemos mencionar as construções em discurso indireto livre. Pela voz do personagem, o autor pode fazer as suas próprias conclusões. Apesar de ter sido encontrado resquícios do indireto livre em escritos da idade média, a proliferação da utilização do recurso na literatura refere-se a momentos recentes na história¹⁵⁹. Ainda assim o artifício tem muito a ver com as construções narrativas em Hoffmann, anterior a esta generalização advinda de Flaubert. Para localizar esta aparição em escritos hoffmannianos, precisamos, primeiramente, conceituar o que chamaremos aqui de *erlebte Rede*.

Em primeiro lugar, sabe-se que a narrativa manifesta-se em três tipos de discursos – direto, indireto e indireto livre. Estes caracterizam as técnicas de diálogos que expressam pensamentos dos elementos enunciadorees 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 pensamentos¹⁶⁰ e no discurso indireto livre, a elocução contamina-se, por assim dizer, de ambos os discursos.

Para Auerbach¹⁶¹, muitas são as formas para o recurso. *Erlebte Rede*, *stream of consciousness*, *monologue interior*, entre outras, são alguns dos modos do indireto livre que

¹⁵⁴ Cf. MEIER, Albert. E.T.A Hoffmann. Der Sandmann. In:_____. **Meistererzählung der deutschen Romantik**, München: DTV. 1985. p. 199-200.

¹⁵⁵ WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: CosacNaify, 2011. p. 45-52

¹⁵⁶ WOOD, James. *Op. Cit.* p. 45-52

¹⁵⁷ Cf. HAMBURGUER, Käte. **Die Logik der Dichtung**. Bloomington: Indiana University. 1973. p.32.

¹⁵⁸ Para Hamburger, existem apenas níveis de intimidade e não intimidade, ou seja, mais ou menos subjetivo. Não pode existir assim em qualquer enunciação uma proposição sem o sujeito, i. é, impessoal. Cf. Idem, ibidem, p. 35.

¹⁵⁹ Cf. GARCIA, Otto. **Comunicação em prosa moderna**. Rio de Janeiro: FGV. 2004. p.167

¹⁶⁰ GARCIA, Otto. *Op. cit.* p. 166.

¹⁶¹ AUERBACH, Erich. “A meia marrom”. In: **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2002.p.482.

“reproduzem o conteúdo de consciência das personagens”. A diferenciação entre elas seria, segundo ele, somente referente à intenção artística. Por outro lado, em *Marxismo e filosofia da linguagem*¹⁶², Bakhtin 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 diferenciação entre as diversas denominações do discurso indireto livre. Bakhtin critica, entre outros, a forma como estas denominações tratam apenas das nuances estruturais da narrativa e, muitas delas – como o “estilo indireto livre” de Bally¹⁶³ – não dá conta da habilidade dialógica da língua.

Em análise, estas diferentes denominações e conceitos, Bakhtin acredita que o termo alemão *erlebte Rede* - “discurso vívido” - criado por Lorck¹⁶⁴ seja o mais apropriado, pois abrange todos os planos da língua. O propósito de Lorck quanto à *erlebte Rede*, segundo Bakhtin, fundamenta-se primordialmente no potencial estético do 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 imaginação¹⁶⁵”. Neste caso, o autor é o responsável por dar voz àquele que fala no discurso e, desta forma, por meio da *erlebte Rede*, o escritor se dirige à imaginação do leitor¹⁶⁶. 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”. Por isso, a “imaginação é a mãe” do indireto livre. Sobre a relação do imaginário e a utilização da *erlebte Rede*, Bakhtin conclui que

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, 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 imaginário¹⁶⁷.

¹⁶² BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec. 2009. p. 181- 203.

¹⁶³ 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 em 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 do discurso. Em *Irmãos Karamazov* (1880), Dostoiévski 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 do discurso foca-se, ora nas reflexões dos personagens, ora nas próprias de Austen, em que ambas podem ser claramente atribuídas a uma voz coletiva moralizante e julgadora. No Brasil, as formações da ironia, das digressões e da adjetivação de Machado de Assis 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 presente em suas peças.

¹⁶⁴ Termo consagra-se com a publicação do livro *Die erlebte Rede: eine sprachliche Untersuchung* publicado em 1921 pelo filólogo alemão Etienne Lorck.

¹⁶⁵ Cf. BAKHTIN, M. *Op. cit*, 2009, p. 190.

¹⁶⁶ Cf. BAKHTIN, M. *Op. cit*, 2009, p. 190.

¹⁶⁷ *Idem, ibidem*, p.190.

Neste processo imaginativo que constitui a criação estética, portanto, a *erlebte Rede* tem papel importante. Na tímida utilização do recurso em Hoffmann ao excesso em Herrndorf vemos um processo que só pode estar ligado ao contexto histórico-social. No que se refere a Hoffmann, naturalmente, este processo remete à chamada transição aristocrata-burguesa. De maneira intrínseca, a história da moderna vida privada associa-se, na concepção de Franco Moretti¹⁶⁸, à “seriedade”, pois uma série de manuais de “boas maneiras e bons costumes” ditavam as regras de conduta dos indivíduos, a criação de instituições e a crescente urbanização culminavam na formação de uma classe média burguesa. A criação de diversas leis no início do século XIX corroborava uma espécie de mecanização humana, a qual Hoffmann tanto reforça com a temática dos autômatos. Em inícios do século XIX, o mundo emergia da ideia do “eu” poético e individual e buscava um “eu” racional e social, que surgia do processo romântico-iluminista. O “eu” que aprendia a partir da observação e contemplação, aprenderia, no século XIX, com a prática, a alquimia e o desenvolvimento tecnológico. Este processo é evidentemente marcado pela generalização do uso da terceira pessoa em diversos romances no século XIX, como dissemos, a marca de Flaubert.

Para Franco Moretti, justamente estas características classificam o período como o *século sério*. Em trecho de seu artigo, ele conclui que a seriedade relaciona-se a Diderot e à “neutralidade” narrativa.

Para Diderot, que introduz o *genre sérieux* em 1757, nos *Diálogos sobre o filho natural*, trata-se de uma forma intermediária entre a tragédia e a comédia. É uma intuição genial. Porque efetivamente, com o advento do *ético* sério, e com a concomitante multiplicação dos encontros, o romance encontra um ritmo novo, tranqüilo, um tipo de “neutralidade” narrativa que lhe permite funcionar sem ter de recorrer sempre a medidas extremas. Escreve-se e lê-se com um espírito novo, prosaico, sem esperar coisas inauditas a cada volve de página. Basta que a história seja “interessante” — para citar outra categoria dos *Diálogos* destinada por sua vez à grande fortuna¹⁶⁹.

Em muitas destas características, portanto, podemos localizar Hoffmann neste estilo de seriedade. Se bem que a construção narrativa em Hoffmann parece querer dizer o oposto. Ou melhor, Hoffmann parece criticar justamente este tipo de prática. Talvez, por isso, tenha optado pelo conto, preeminente gênero na Europa, principalmente, com a ascensão da imprensa, além da multiplicidade de focalização e discursos.

¹⁶⁸ MORETTI, Franco. O século sério. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 65, São Paulo, março 2003, p. 3-33.

¹⁶⁹ MORETTI, Franco. *Op. Cit.* p. 22

Em Hoffmann, a presença da opinião pública mescla-se à crítica irônica aos costumes pré-burgueses. O protagonista de *Der Sandmann* (1816), Nathanael, não é capaz de discernir a mulher real do autômato perfeito, Olímpia. Assim como a mulher real, Clara, é comparada a um autômato. Na verdade, esta visão distorcida tem a ver com a própria temática do conto relacionada a olhos, óculos e lentes de aumento, que respinga, sobretudo, na estrutura narrativa, conferindo diferentes focos, os quais, em um processo cíclico, aludem novamente ao enredo.

A propósito desta multifocalização, cabe lembrar que em *Der Sandmann* (1992) e *Sand* (2011), ela recobre uma série de trechos. Assim, só podemos supor que esta estratégia narrativa refere-se ao próprio enredo. Nestes casos, a imagem confusa do deserto resignifica-se também no plano estrutural: a visão da transitoriedade advinda desta paisagem desértica transmuta para a linha formal da constituição narrativa.

De qualquer maneira, é importante lembrar que, nestes romances contemporâneos, os personagens encontram-se perturbados psicologicamente por uma série de fatores, o sol quente, a solidão e a busca, que beira à loucura. Neste processo, os romances encontram o conto de 1816, *Der Sandmann* de E.T.A Hoffmann, no qual a verdade e a alucinação confundem-se, descredibilizando assim o narrador e encontrando pouso na figura do homem de areia que se desmorona ao vento. Imagem que remete, aliás, ao famoso homem de areia representado nos *comics* da Marvel, o qual tem esta característica como principal habilidade. Nesta imagem da confusão de areia, encontra-se a percepção difusa do narrador que olha para o fato diegético desarranjadamente ou distorcido.

2.1 NARRATIVAS NÃO CONFIÁVEIS E A VOZ AUTORAL: AREIA NOS OLHOS DO LEITOR

Quando em um estudo aprofundado sobre a recente teoria do narrador - podemos dizer que, certamente, surgida com grande contribuição inicial de Adorno em seu célebre estudo sobre posição do narrador do romance contemporâneo¹⁷⁰ - nota-se a subjetividade intrínseca em toda a narrativa, advinda de um narrador translúcido, pode ser encontrada não somente em textos da nossa época. No imprescindível estudo de Adorno sobre a posição do narrador na contemporaneidade, o novo olhar sob o narrador – referente à sua “pessoalidade” – decorre “de um subjetivismo que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la,

¹⁷⁰ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo In: _____. **Notas de Literatura** 12.ed. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: 34 2012

solapando assim o preceito épico da objetividade.¹⁷¹” Justamente neste âmbito, podemos localizar a escrita de *Der Sandmann* (1816): O ponto de vista/perspectiva do narrador deste conto identifica-se, de certa maneira, com as convenções adornianas sobre a modernidade.

Ainda sobre o contraste entre a escrita em terceira pessoa e o papel do narrador na modernidade, W.G. Sebald declara que este tipo de narração (em terceira pessoa verbal), almejando uma representação “fiel” à realidade, é uma “espécie de trapaça”, pois quando escrito desta maneira supõe-se ser profundamente confiável, mas serve ao seu contrário, pois “a literatura que não admite a incerteza do narrador é um forma de impostura muito, muito difícil de tolerar¹⁷²”. Neste âmbito, ele reconhece uma espécie de autonomia do narrador:

Acho meio inaceitável qualquer forma de escrita em que o narrador se estabelece com operário, diretor, juiz e testamenteiro. Não aguento ler esse tipo de livro. E mais: Se você fala em Jane Austen, você está falando de um mundo que tinha códigos de conduta aceitos por todo o mundo. Como você tem aí um mundo de regras claras, onde a pessoa sabe onde começa a transgressão, então eu acho legítimo, nesse contexto, ser um narrador que conhece as regras e que sabe respostas para certas perguntas. Mas acho que o curso da história nos fez perder essas certezas, e precisamos reconhecer nossa ignorância e limitação nesses assuntos para então tentar escrever de acordo com isso¹⁷³.

Naquele estudo, Adorno relaciona uma série de critérios para a valoração estética de uma obra, entre elas naturalmente não vigora a representação imediata de realidade, assim como na opinião de Sebald. Para o crítico, dentre estes critérios, não há a possibilidade de a obra ser entendida de modo completo ou objetivo. Carneiro Costa comenta sobre estes critérios adornianos de valoração de uma obra:

A complexidade da elaboração formal impede uma leitura direta e superficial do quadro de relações conflituosas tratadas no texto. A ausência de síntese desses conflitos põe em suspensão qualquer tentativa de compreensão imediata. Em contraposição ao ponto de vista fixo do romance tradicional, Adorno defende a tese de que um dos elementos fundamentais do romance moderno consiste na diminuição ou anulação da distância estética. Esse processo torna a compreensão do romance ainda mais vertiginosa. O olhar do narrador não tem mais a capacidade de perceber o ambiente que o rodeia de modo pleno e total.¹⁷⁴

¹⁷¹ ADORNO, Theodor. *Op. cit.*, 2012 p. 55

¹⁷² SEBALD apud WOOD, James. **Como funciona a ficção?** São Paulo: CosacNaify, 2011.p. 29.

¹⁷³ *Idem, ibidem*, p. 29.

¹⁷⁴ CARNEIRO COSTA, Calos Augusto. Realismo em Adorno e Lukács: o caso em câmara lenta, de Renato Tapajós. **Revista Estud. Lit. Bras. Contemp.** N.39 Brasília jan/jun 2012. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182012000100002&lng=es&nrm=iso acesso em 20.01.2015.

Principalmente no tocante à distância do narrador e de suas multifaces, notamos certa correlação com as obras aqui analisadas. Em *Der Sandmann* (1816), os enigmas não são explicados, muitas lacunas na interpretação ficam abertas, assim como em *Der Sandmann* (1992), no qual não sabemos, por exemplo, quem é, de fato, Helen, personagem central na trama. Não há sequer uma voz dela no texto. Da mesma forma, *Sand* (2011), representada como o expoente máximo destes critérios adornianos, apresenta muitos personagens e muitas histórias dentro de outras histórias, corroborando assim o alto nível de “compreensão vertiginosa”. Naturalmente, comparando as narrativas de *Der Sandmann* (1816), *Der Sandmann* (1992) e *Sand* (2011) nota-se um amplo crescimento da ocorrência destas características, apontadas por Adorno no trecho acima, naturalmente, corrobora a isto o fato de cada uma delas terem sido publicadas em séculos crescentes na história, respectivamente, XIX, XX e XXI. Esta constatação contribui, entre outros, para justificar o argumento adorniano sobre o narrador moderno. A função tradicional do narrador – narrar – desaparece paulatinamente no decorrer destes séculos e, chega à contemporaneidade de maneira desmantelada, na qual não conseguimos distinguir sua verdadeira face.

2.1.1 *Der Sandmann* (1816)

O conto do homem de areia escrito por E.T.A Hoffmann tem muito a nos dizer enquanto formação narrativa. Como se sabe, Hoffmann foi um incompreendido à sua época, assim como seus escritos. “Por sua falta de unidade narrativa e pela intervenção efetiva do narrador”¹⁷⁵, fora durante algum tempo “malgrado” pela crítica¹⁷⁶. De fato, hoje a técnica é vista como uma vertente moderna, a qual garante a receptividade de Hoffmann também na contemporaneidade, o que pode ser constatado pelo enorme montante de trabalhos acadêmicos, livros e artigos¹⁷⁷. Naturalmente, este interesse refere-se não somente ao enigmático enredo do conto, mas também ao vanguardismo da constituição narrativa. Neste sentido reside a modernidade de *Der Sandmann* (1816).

Esta modernidade refere-se à idiossincrasia de Hoffmann, que, no conto, rompe a distância estética entre o leitor e narrador, opondo-se assim ao romance tradicional, no qual

¹⁷⁵ HEISE, Eloá Di Pierro. *Op. cit.*, 2006. p. 163

¹⁷⁶ HEISE, E. P. *Op. cit.*, 2006.p.165

¹⁷⁷ No site de busca de periódicos da CAPES (<http://www.periodicos.capes.gov.br/>) podem ser encontrados, somente nos últimos 15 anos, mais de mil trabalhos referentes a Hoffmann. Isto significa cerca de 100 publicações por ano, entre artigos, teses e dissertações.

esta distância é fixa.¹⁷⁸ No conto de Hoffmann, a distância “varia como posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas”¹⁷⁹. Desta troca de perspectivas, cabe lembrar que “alguns intérpretes vêem em *O Homem de Areia*, nesta falta de coesão narrativa, uma falha estética, porém este mesmo aspecto é hoje visto como um índice de modernidade do autor”¹⁸⁰. Como já mencionada, a referida multiperspectividade

expressa a formação da sociedade moderna, sobretudo, pelo fato de que [...] o narrador se retira de uma posição de um observador privilegiado, deixando uma incerteza acentuada sobre a visão correta dos acontecimentos e sua interpretação¹⁸¹

Sobre esta modernidade de Hoffmann e sua “movimentação de câmeras”, cabe ressaltar o tema óptico, no qual o conto está pautado, os ajustes focais evidenciam a metáfora da areia jogada nos olhos (ou ainda de uma miragem no deserto), onde alucinação e verdade mesclam-se. Destas estruturas e metáfora, pousamos na comparação dos mesmos temas em livros contemporâneos, sobretudo em *Der Sandmann* (1992) e em *Sand* (2011).

A estrutura narrativa de *Der Sandmann* (1816) é um emaranhado de conflitos e reviravoltas. Sob formas de três cartas, detalhes cruciais para o enredo são expostos logo no início do conto. A primeira das missivas (*Nathanael a Lothar*) é constituída de um narrador autodiegético que narra a história em uma focalização externa. Nathanael conta a Lothar ter encontrado novamente o temível homem de areia das histórias horripilantes contadas por sua ama na infância. A personificação de este ser monstruoso reside na figura de Coppola, um vendedor de barômetros (*Wetterglasshändler*¹⁸²). Ao avistá-lo, Nathanael crê ser o mesmo de sua infância, o advogado Coppelius. Nesta carta, o protagonista relata a Lothar, seu irmão posticho, a história que o assombrou¹⁸³ durante a infância e agora parece ter reaparecido em

¹⁷⁸Cf. ADORNO, Theodor Op. cit., 2012 p. 57

¹⁷⁹ ADORNO, Theodor Op. cit., 2012, p.61

¹⁸⁰ HEISE, Eloá Di Pierro. Op. cit., 2006.p. 165

¹⁸¹KORFMANN, Michael. E.T.A. Hoffmann e a questão óptica. **Revista Contingentia**. Nov. 2006. Vol.1, p. 8.

¹⁸² Barômetro é um instrumento que mede a pressão atmosférica. Hoje, de maneira aperfeiçoada, no meio científico, no séc.XIX era considerado item imprescindível em casa, era confeccionado por óticos e relojoeiros. No mesmo principio do barômetro liquido (mercúrio) surge na Alemanha, não se sabe quando, mas estima-se que em meados do séc. XVIII, o barômetro de Goethe, que consistia mais como um item de decoração, devido ao seu formato, do que um medidor de pressão atmosférica. Daí originou o nome do instrumento, *Wetterglas* (“vidro do tempo”), pois neste último o molde e transparência do vidro era de extrema importância para indicar a medida da pressão. Cf. Em <http://www.tomlom.de/flasche/flasche.html> acesso em 18.01.15.

¹⁸³ Palavra, aliás, que tem a ver com o teor de “Peça Noturna” – *Nachtstücke*. Coletânea, em que *Der Sandmann* (1816) está inserida.

seus pensamentos. Na infância, quando Nathanael, precisava ir dormir, sua mãe lhe dizia: “O Homem de areia vem vindo já posso percebê-lo”¹⁸⁴, porém a coincidência da chegada do companheiro de experiências alquímicas do pai, o advogado Coppelius, assim como a insatisfação da mãe frente às atividades do marido, levou o menino Nathanael a crer que, de fato, a chegada de um monstro terrível estava por vir. Logicamente, insatisfeito de ter que se retirar da presença do pai, Nathanael buscava explicações para isto: “Mamãe, quem é esse Homem de Areia malvado que sempre nos separa de papai?”¹⁸⁵ Apesar de a mãe explicar que o homem de areia é um sentido figurado para a areia jogada nos olhos que os fazem cerrá-los, Nathanael decide perguntar a sua ama, que fornece suplemento para o trauma: “O homem de areia se aproxima das crianças quando elas não querem ir para cama e lhes joga um punhado de areia nos olhos: estes então saltam sangrando da cabeça e ele os coloca num saco e os leva para a lua, a fim de alimentar suas criancinhas”¹⁸⁶. Em uma das experiências alquímicas, o pai de Nathanael morre, corroborando assim para a figura do monstruoso homem de areia ladrão de olhos.

Na segunda carta, *Clara a Nathanael*, um narrador homodiégetico, representado por Clara, a amada de Nathanael, tenta “clarificar” os pensamentos “escuros” de Nathanael, alertando-o que “todas as coisas assustadoras e horripilantes”¹⁸⁷ passaram-se apenas na imaginação dele. Na terceira carta, novamente, a voz passa a Nathanael, que comenta a carta “profunda e filosófica” de Clara e esclarece que possivelmente ela tenha razão, pois parece que o Giuseppe Coppola não é o mesmo que o advogado Coppelius, pois o recém-chegado professor de Física, Spalanzani¹⁸⁸, com o qual Nathanael assiste a um curso, admite conhecer Coppola há anos. Mesmo assim, Nathanael assume parecer “não estar de todo tranquilo”¹⁸⁹.

Na primeira carta, um percurso de constituição da ilusão, como a descrição detalhada de um monstro “fantástico e terrível”¹⁹⁰, corrobora a crença no ato narrado. Contudo, em muitas passagens da carta, o narrador autodiegético vacila, descredibilizando a si mesmo, como no trecho a seguir. Em diferentes passagens, o narrador roga ao destinatário, Lothar, sua

¹⁸⁴ HOFFMANN, E. T. A. *Op. Cit.*, p.20

¹⁸⁵ HOFFMANN, E. T. A. *Op. Cit.*, p.21

¹⁸⁶ *Idem, ibidem*, p.21.

¹⁸⁷ *Idem, ibidem*, p.28.

¹⁸⁸ Lazaro Spallanzani é um personagem não só fictício, mas também real. Foi um naturalista italiano, “ocupava-se de problemas de geração espontânea e fecundação artificial”. *Idem, ibidem*, p. 30. Ao que parece, Hoffmann faz aqui mais uma de suas ironias, já que o Spalanzani de *Der Sandmann* é o criador da boneca quase perfeita, Olympia.

¹⁸⁹ *Idem, ibidem*, p.30.

¹⁹⁰ *Idem, ibidem*, p.24.

confiança, pois se trata de uma história “obscura”¹⁹¹, Nathanael admite estar com dificuldades de contar essa história devido ao seu teor “nefasto”¹⁹²:

Com muito esforço, procuro controlar-me para narrar-lhe, com calma e paciência, alguns fatos de minha infância, e à sua mente ágil certamente tudo se tornará claro em imagens luminosas e nítidas. Agora, quando quero começar a narrativa, ouço-lhe rir e Clara dizendo: “Mas isso é criança!”¹⁹³

Nota-se a precipitação e envolvimento emocionais exacerbados de Nathanael ao contar sua história, que sustenta um quadro de dúvida no leitor sobre a veracidade dos fatos narrados. Além destas nuances que transportam o leitor para uma não-confiança, encontramos em *Der Sandmann* uma série de outros procedimentos que obtêm o mesmo resultado. A escolha da primeira pessoa narrativa, ou seja, um narrador homodiegético, contribui para isto. Como conclui Nünning¹⁹⁴, a projeção da escolha da primeira pessoa narrativa¹⁹⁵, ou seja, um narrador homodiegético permite intervir, de antemão, a falta de confiabilidade na narrativa contada, assim como afirma Nünning, sobre as características de uma *unreliable narration* “Primeiramente, trata-se em todos os casos de eu - narradores, que ao mesmo tempo são protagonistas destas histórias contadas”¹⁹⁶. No nosso caso, em *Der Sandmann* (1816), a incursão de um narrador exterior adentra logo após o final da transcrição das três cartas, como se o narrador, de fato, soubesse da história de Nathanael e compadecesse:

Nada mais estranho e singular poderia ser inventado do que o sucedido ao meu pobre amigo Nathanael, e que decidi contar-lhe, amável leitor. Alguma vez, leitor gentil, alguma vez já lhe aconteceu viver uma experiência que dominasse completamente seu peito, seus pensamentos e sua mente, fazendo com que esquecesse tudo o mais?¹⁹⁷

Depois deste trecho, pode-se estabelecer, como propõe Meier¹⁹⁸, uma estrutura da perspectiva baseada na tríade “Nathanael, meu amigo – eu, o narrador – você, o leitor

¹⁹¹ *Idem, ibidem*, p.24.

¹⁹² *Idem, ibidem*, p.24.

¹⁹³ *Idem, ibidem*, p. 20

¹⁹⁴ NÜNNING, Ansgar. Unreliable Narration zur Einführung : Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In: NÜNNING, Ansgar. (org.) **Unreliable Narration**. Trier: WVT, 2013.

¹⁹⁵ Para Genette, “a escolha do romancista não é a feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das suas ‘personagens’, ou por um narrador estranho a essa história” (GENETTE, *Op. Cit.*, p.243).

¹⁹⁶ Original: „Erstens handelt es sich in allen Fällen um Ich-Erzähler, die zugleich Protagonisten der von ihnen erzählten Geschichten sind“ (NÜNNING, *Op. Cit.*, p.6).

¹⁹⁷ HOFFMANN, E.T.A. *Op. cit.*, p. 32.

¹⁹⁸ MEIER, Albert. E.T.A Hoffmann. Der Sandmann. In:_____. **Meistererzählung der deutschen Romantik**, München: DTV. 1985. p. 199.

gentil¹⁹⁹”, diferente da composição encontrada na primeira e terceira carta²⁰⁰, em que Nathanael ocupa o “eu”. Ao final do parágrafo, o suposto amigo de Nathanael explica sua (fictícia) estratégia narrativa para contar esta história “funesta²⁰¹”:

O que há nela de admirável toma conta de toda minha alma, mas justamente por isso, e porque, eu, meu leitor, tinha a necessidade de despertar em você a predisposição ao fantástico – o que não é tarefa fácil – por este motivo empenhei todo meu esforço para iniciar a história de Nathanael de maneira significativa, original, comovente: “Era uma vez...” – eis o mais belo começo para qualquer história, mas seria prosaico demais – “Na pequena cidade do interior, S., vivia...” - um pouco melhor, pois ao menos indica uma evolução em direção ao clímax. – Ou um começo *media in res*: “Vá pro diabo, gritou o estudante Nathanael, com um olhar selvagem, transbordante de ira e horror, quando o vendedor de barômetros Giuseppe Coppola...” - De fato, eu havia escrito isso quando julguei sentir algo de engraçado no olhar selvagem do estudante Nathanael, mas na verdade a história não tem nada de divertida. (...) Por isso aceite as três cartas, prezado leitor, que meu amigo Lothar muito gentilmente me confiou.²⁰²

Na evocação de uma segunda pessoa, isto é, o leitor, fortalece novamente, a ideia da não-confiabilidade. Nünning explica esta característica, entre outras, quanto à narrativa não-confiável: “um acúmulo de comentários subjetivamente coloridos, interpretações adicionais e outras opiniões pessoais do narrador, bem como abordagens ao leitor”²⁰³. A fim de elucidar estas características propostas por Nünning, ressaltamos o trecho posterior ao supracitado, no qual o narrador “colore” o relato, como se quisesse compor um quadro.

Por isso aceitei as três cartas, prezado leitor, que meu amigo Lothar muito gentilmente me confiou, como esboço da imagem à qual agora, ao descrevê-la, esforçar-me-ei para conferir cores e mais cores. Talvez eu consiga delinear algumas figuras, como um bom retratista, de forma que você encontre semelhanças sem conhecer o original, sim, talvez tenha a impressão de já ter visto a pessoa muitas vezes com seus próprios olhos²⁰⁴.

Outro ponto importante, no que se refere à prática multifocal, encontra-se na descrição do narrador da personagem Clara, a noiva de Nathanael. Nesta descrição, o narrador compartilha da mesma opinião de Nathanael (o personagem) e converge para uma posição fora da narrativa, ou seja, em uma focalização externa que, abruptamente muda para interna

¹⁹⁹ Original: Nathanael, mein Freund -ich, der Erzähler - du, „günstiger Leser“ (MEIER, Albert. *Op. Cit.*p.194)

²⁰⁰ Sobre a segunda carta, teceremos mais comentários no item 1.3.1.

²⁰¹ HOFFMANN, E .T. A O homem de areia. In: CESAROTTO, Oscar. **Contos Sinistros**. São Paulo: max Limonad. 1987, p.32

²⁰² Idem, ibidem, p. 33.

²⁰³ Original: “[...] eine Häufung von subjektiv gefärbten Kommentaren, interpretatorischen Zusätzen und weiteren persönlichen Stellungnahmen des Erzählers sowie Lesenanreden (NÜNNING, Ansgar. *Op. cit. p.6*).

²⁰⁴ HOFFMANN, E .T. A *Op. Cit.*p. 33

suscitando assim que ambos possam ser a mesma figura. Hoffmann refere-se claramente ao sentimento da busca da perfeição e riqueza dos detalhes.

– 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 se apaixonavam 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 serena²⁰⁵.

O uso da terceira pessoa, como propõe a forma indireta da narração, não atribui completa objetividade, como se acreditou em tempos de Flaubert. Os níveis de subjetividade encontradas no trecho residem no entrelaçamento de opiniões entre narrador/autor e o personagem principal, Nathanael. Aos olhos deste, Clara representa superficialidade e racionalidade, ideia que converge para a obscuridade dos quadros do paisagista holandês, Pompeo Battoni. No plano metafórico, a imagem do lago em tons de cinza associa-se à falta de nitidez que Clara transmite a Nathanael, o contrário, aliás, da expectativa de 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.

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, no qual paisagem idílica cobre o horizonte. Intermediado pelas lentes do 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 ardião e faiscavam nos olhos alucinados e ele começou a urrar como um animal acossado (...): “Gira, bonequinha de madeira – gira, bonequinha de madeira”²⁰⁶.

²⁰⁵ HOFFMANN, E.T. A. *Op. Cit.* p. 32.

²⁰⁶ HOFFMANN, E.T. A. *Op. cit.*, p. 57

A construção narrativa de Hoffmann constitui-se de duas formas enunciativas. Por meio da primeira pessoa, o narrador autodiegético conta ao leitor, de maneira íntima, as impressões sobre a história horripilante e sombria que assolou a vida de Nathanael. Em contrapartida, o narrador em terceira pessoa compartilha com as ideias de Nathanael e soa ser de mesma opinião do autor, confundindo assim o leitor, que crê, muitas vezes, que estas três figuras são, na verdade, a mesma pessoa.

Por outro lado, ao passo que o narrador de terceira favorece a 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, a qual atende ao esquema: *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.²⁰⁷

No trecho, o discurso indireto e o 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.

A propósito da ironia, Wood constata que ela advém da própria construção em indireto livre. Recorrente na literatura infantil, a ironia dramática permite ao leitor o compartilhamento da ilusão da ficção, da qual a fantasmagoria em *O homem de Areia* apropria-se. Neste caso, o leitor é levado a compartilhar da alucinação de Nathanael com o consentimento do narrador (ou “escapa-lhe as mãos”, como areia), parece desejar manter a confusão.

²⁰⁷HOFFMANN, E .T. A *Op. cit*, 1987. p. 33

Por exemplo, no trecho em que Nathanael dança com a filha do famoso professor Spalanzani, Olímpia, quem o estudante acredita ser “uma mulher magnífica e celestial”, o leitor divide o êxtase de Nathanael, sem qualquer pista de quem ou o 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 mãos²⁰⁸.

Propositalmente o narrador engendra 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, pois neste caso, sob a ironia, esconde-se a crítica de Hoffmann, a qual recai sobre as mulheres e os seus hábitos. Os manuais de bons costumes, o bordado, a leitura e uma série de outras regras, as quais as mulheres deveriam seguir, soam na visão de Hoffmann, mecânicos e sem vida. 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, devido ao fato deter 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”²⁰⁹!

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”²¹⁰. Clara, ao contrário, era um “autômato sem vida²¹¹”, não compreendia o mundo interior poético - se entediava frequentemente com um poema. Decerto, por meio desta ironia, Hoffmann faz alusão ao mundo dos objetos, no qual somente a aparência sobressai-se em

²⁰⁸ HOFFMANN, E. T. A *Op. Cit.*, p. 43

²⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 49.

²¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 46.

²¹¹ *Idem, ibidem*, p. 37.

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”²¹². A presença da ironia corrobora, aliás, a multiperspectividade do conto, no qual a recorrente troca de foco remete novamente à temática óptica.

2.1.2 *Der Sandmann* (1992)

Quanto à referida troca de perspectivas, encontramos, no romance de nome idêntico de Bodo Kirchhoff, a mesma característica. Apesar de o próprio autor negar em entrevista a Uwe Wittstock do Rundschau²¹³ em 1993 a relação entre as duas narrativas, é notória a aproximação, principalmente no que se refere à questão óptica, a qual reside também, assim como em Hoffmann em diferentes focalizações. Naturalmente, partimos da ideia pós-estruturalista de intertextualidade²¹⁴ e não de uma intencionalidade. Da correlação do tema dos dois textos, perpassa-se também a composição estrutural que gira ao redor da “estrutura do indefinido”, que de maneira indissociável agrega-se à metáfora da queda, caída e sucumbência, ou melhor, a confusão do narrador acomete a confusão do leitor²¹⁵.

Esta confusão estabelece-se, principalmente, acerca dos acontecimentos de um diário fictício de autoria de Dr. Branzger, fato desconhecido, porém, até a página 162. Em *Der Sandmann* (1992), o protagonista de Kirchhoff, Quint, viaja para Túnis na esperança de um encontro com Helen, a antiga babá de seu filho, Julian. Na tentativa de um (re) começo de uma história amorosa que começou um ano antes, Quint vai com seu filho de quatro anos, Julian, depois que um cartão postal de Túnis chega pelo correio: “Você não está confundindo,

²¹² HOFFMANN, E. T. A *Op. Cit.* p. 28

²¹³ “E, o que diz respeito ao título: É título global como ,o sol‘ ou ,o fogo‘. Eu não tenho problemas com esta duplicidade. Eu não penso (como) em estudos literários“. Original: “und was diesen Titel betrifft: Es ist Allerweltstitel wie „die Sonne“ oder „Das Feuer“. Ich habe mit dieser Duplizität keine Probleme. Ich denke nicht literaturwissenschaftlich“ WITTSTOCK, Uwe. *Der Autor hat nur eine Chance: Er muß den Kritiker überleben* Entrevista em http://www.bodokirchhoff.de/wittstock1_gespraech.html acesso em 16.01.2015. Tradução minha.

²¹⁴ Distanciando assim do conceito de fonte e influência, Guillén esclarece o que seria um intertexto: “todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis; os textos da cultura anterior e os da cultura circundante, todo texto é um tecido novo de citações acabadas. Passam no texto, redistribuídos nele, pedaços de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais etc., pois, sempre há linguagens antes do texto e ao redor dele. A intertextualidade, condição de qualquer texto, qualquer que ele seja, não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou influência; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas feitas em aspas”(GUILLÉN apud NITRINI, Sandra *Literatura Comparada*. 3.ed. São Paulo: USP 2010. p.165).

²¹⁵ BRUNE, Carlo; KRAEMER, Lena. KichHoffmanns Sandmänner Identitäts – und körperkonstruktion in den gleichnamigen Texten *Der Sandmann* von E.T.A Hoffmann und Bodo Kirchhoff. In: STEINECKE; KREMER. Harmut u. Detlef. **E. T. A Hoffmann Jahrbuch**.. Berlin: Erich Schmidt, 2006. Band 14S.107.

esta é a minha letra. Eu estou viva. Túnis é agradável, na Medina existem pequenos hotéis com bastante tranquilidade. O que anda fazendo Julian? Como vai Christine? Como você está? Esperamos o melhor, Helen”²¹⁶.

Helen vai a Túnis depois de (suposta) descoberta de Christine, mulher de Quint, sobre o relacionamento²¹⁷ dos dois. A aproximação dos dois começa uma noite antes da queda do muro, 1989, e termina em outubro de 1990, quando Helen (supostamente) foge para Túnis. No dia da queda do muro de Berlin, eles tiveram seu primeiro contato corporal, dançaram ao som de Paul Anka. Assim, estes dizeres no cartão postal representam a oportunidade de uma nova vida para Quint, já que ele planejava a separação de Christine, sua mulher, renomada tradutora de russo. Ao chegar a Túnis, a partir da pista deixada por Helen no cartão “pequenos hotéis com muita tranquilidade”, ele encontra o “*Petit hôtel de la tranquillité*” e lá, descobre que Helen já havia partido. De qualquer maneira, passando-se por tio dela, ele recebe da dona do hotel, Madame Melrose, um cofre e aí um diário com os dizeres: Meu ano com Quint²¹⁸. Daí inicia-se no romance uma série de trocas de narradores. Primeiramente, o romance começa como uma espécie de anedota.

O primeiro assassinato, este é o instante [*Augenblick*], em que se quebra por um único movimento, um impulso, que empurra a vítima do telhado. Isto é o cabelo encharcado de sangue sobre uma cabeça, na qual se extingue todo conhecimento, este é o criminoso que não se tornará um animal; que ao lado do qual passou para cair no abismo. Este foi o caso que aconteceu comigo.²¹⁹

No trecho, parece que o narrador no início da história já sabia, ou antecipava ao leitor sobre os acontecimentos. De qualquer maneira, porém, não é possível ter completa certeza da autoria da proposição, se do protagonista ou se de outro personagem da trama.

Nos períodos iniciais do romance, nota-se que “o narrador, que escreve no pretérito²²⁰, olha para o passado com uma visão distanciada sobre sua experiência

²¹⁶ Original: „Du irrst Dich nicht, das ist meine Schrift, ich lebe. Túnis ist angenehm, in der Medina gibt es kleine Hotels mit viele Ruhe. Was macht Julian? Wie geht es Christine? Wie geht es Dir? Hoffen wir das Beste, Helen”.

²¹⁷ Relacionamento que nem sequer começou, era baseado em conversas ao telefone. Cf. KIRCHHOFF, Bodo *Op. cit.*, 1992 p. 53 e 112.

²¹⁸ Original: “Mein Jahr mit Quint”(KIRCHHOFF, *Op. cit.*, 1992, p.14).

²¹⁹ Original: “Ein erster Mord, das ist der Augenblick, in dem die Welt zerbricht durch eine einzige Bewegung, den Ruck, der das Opfer von Dach stößt. Das ist das blutgetränkte Haar auf einem Kopf, in dem jedes Wissen erlischt, das ist der Täter, der nicht zum Tier wird; am Tier vorbei fällt er ins Bodenlose. Das war der Fall, der auf mich zukam.(KIRCHHOFF, Bodo *Op. Cit.*, 1992, p. 9).

²²⁰ *Der Sandmann* (1992) é praticamente todo narrado no *präteritum*. Para o *präteritum* alemão, não há uma equivalência exata temporal no português, podendo ora representar o pretérito perfeito ora o imperfeito. Provavelmente por isso na tradução do *Präteritum* para o português usa-se comumente somente a expressão *pretérito*. Em oposição ao tempo alemão *perfekt*, costuma-se popularmente referir-se ao *Präteritum* enquanto

Tunisiana²²¹”. O narrador antecipa os acontecimentos, em um processo de *prolepse*. No último trecho, em razão do olhar retrospectivo²²², contudo, sabemos desta perspectiva de fora, ou seja, externa. Sob a mesma perspectiva, e retomando a anedota inicial, o romance encerra-se.

Uma primeira criança, é o tempo, que no momento que o outro combina, sempre a mesma vítima. Este é o cabelo sobre uma cabeça, que tudo ainda está livre, este é o mais velho, que não se tornará um monstro, passa pelo Monstro para cair no colo da criança Este é o caso que talvez aconteça comigo²²³.

Nesta proposição, em uma espécie de declamação, o livro encerra-se como se o trecho pertencesse ao início, assim como se a do início soa como final. A frase final no presente, “Este é o caso que talvez aconteça comigo”, recobre um contínuo, remete a algo cíclico. Mesmo caráter transitório e cíclico que assume, aliás, o início e o final de *Sand*²²⁴ (2011). O que parece a primeira luz sem sentido, esclarece-se, de maneira parcial, no decorrer da trama.

Neste processo cíclico, reside da mesma forma a focalização do romance. Como em *Der Sandmann* (1816), esta oscila de maneira peculiar (des)orientando o leitor a olhar a história com os olhos do narrador. Assim como na trama, não se pode confiar na voz do protagonista, da mesma forma não se pode confiar nesta voz do narrador. Em uma das passagens, Quint ludibria o filho de quatro anos com a promessa da construção de um aviãozinho de papel e afirma que a voz dele é boa para tal:

Nós faremos amanhã o aviãozinho. Julian me deu soco, e eu prometi lhe construir no dia seguinte todos os modelos possíveis. Eu conversei, até que

pretérito imperfeito, mas não há, de fato, equivalência. Usado na seguinte tradução: REIMANN, Monika. **Gramática essencial do alemão**. Trad. Aires Graça, Aurélio Faia, Lucia Alt. São Paulo: EPU, 2004.

²²¹ Original: “[...] der im Präteritum schreibt und mit distanzierendem Blick auf seine tunesischen Erfahrungen zurückblickt“ (SCHNEIDER, Mirjam; SCHNEIDER, Steffen. *Zerstörung des Selbst, Erwartung des Anderen: Opferfiguren in den imaginären Orientreisen Der Sandmann* von Bodo Kirchhoff und 1979 von Christian Kracht. In: GÖRNER, Rüdiger; MINA, Nima (Hsg.). **Wenn die Rosenhimmel tanzen: Orientalische Motive in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts**. München: 2006 p. 216.

²²² Nota-se uma sucessão de verbos no presente: *ist, zerbricht, stößt, erlischt, fällt*. Abruptamente, o passado irrompe: *Das war der Fall, der auf mich zukam* (grifo nosso).

²²³ Original: „Ein erstes Kind, das ist die Zeit, in der ein Augenblick zum anderen paßt, das immer gleiche Opfer. Das ist das Haar auf einem Kopf, in dem alles noch frei ist, das ist der Ältere, der nicht zum Ungeheuer wird; vorbei am Ungeheuer fällt er dem Kind in dem Schoß. Das ist der Fall, der vielleicht auf mich zukommt“. (KIRCHHOFF, Bodo. *Op. Cit.*, 1992. p. 213)

²²⁴ Em *Sand*, como mencionaremos em seguida, o primeiro capítulo corrobora para a “enganação” do leitor. Nas linhas finais do livro, conhecemos então Jean Bekurtz, que no início parece ser uma espécie de guru espiritual e não de um professor.

ele acreditasse; Nada me cabia melhor que estes tipos de promessas vazias. Minha voz era feita para isso²²⁵.

Quint, enquanto narrador, não é nada confiável. Envolvido com a sua busca por Helen, ele acredita fielmente em Dr. Branzger e Madame Melrose quanto ao relato do acontecido a Helen. Branzger, porém, assume ter inventado a história do diário baseada na história contada pela Helen quando ela ainda estava no hotel, diz ele que tudo foi “inventado” exceto o cartão postal, que ela escreveu “a partir do conselho dele”²²⁶. Em um processo parecido ao de Hoffmann na transcrição inicial das cartas, que visa aliás à confiabilidade do leitor, em *Der Sandmann* (1992) a transcrição do diário de Helen que interrompe o relato do narrador autodiegético. Assim como, o narrador da primeira carta em *Der Sandmann* (1816), o narrador no diário de Helen é afetado pela história, em um processo inverso à função, começa: “a história a seguir é verdadeira, ela é tão verdadeira quanto a narrativa de um sonho, que nunca foi sonhado”²²⁷. O leitor não atento não saberá se tratar, aliás, da transcrição do diário, pois não há nenhuma indicação, seja com marcadores enunciativos, como a aspas, seja por algum verbo *dicendi*.

Quando Dr. Branzger faz a revelação sobre a autoria da escrita do diário de Helen, já quase no final do livro, Quint se surpreende assim como o leitor. Neste trecho há ainda uma clara referência à questão óptica relacionada ao conto de Hoffmann. Como sabemos, em *Der Sandmann* (1816), esta questão reside na areia, que transformada em vidro, regula a visão do personagem Nathanael, assim como a visão do leitor. O vidro e as lentes do vendedor Coppola servem com um mediador entre o mundo real e o ficcional, as lentes atuam como transporte ao mundo encantado, no qual bonecas se tornam mulheres e homens, monstros²²⁸. Da mesma maneira, as letras de Branzger servem a Quint, como forma de um *media* de ilusão²²⁹. Do mesmo modo, a temática do “ladrão de olhos” no *Der Sandmann* de Hoffmann, personificado pela figura de Coppelius/Coppola das histórias infantis de Nathanael, também vigora em Kirchhoff. No momento da descoberta de Quint (e do leitor!) sobre a verdadeira autoria do diário, encontramos uma clara referência:

²²⁵ Original: “Wir machen morgen einen Flieger. Julian boxte mich, und ich versprach ihm für den nächsten Tag alle erdenklichen Modelle. Ich redete, bis er mir glaubte; nichts fiel mir leichter als solche Vertröstungen. Meine Stimme war wie geschaffen dafür” (KIRCHHOFF, Bodo. *Op. cit.*, 1992. p. 25).

²²⁶ KIRCHHOFF, Bodo *Op. cit.* p.163.

²²⁷ Original: “Die folgende Geschichte ist wahr wie die Erzählung eines Traum, der nie geträumt wurde”(KIRCHHOFF, Bodo. *Op. cit.* 1992, p.45).

²²⁸ No Brasil, sobre a intermediação das lentes e o poder em transformar a realidade em fantasia, não podemos deixar de mencionar o conto *A Luneta Mágica* de Joaquim Manuel de Macedo, publicado em 1869, no qual a luneta é mediadora do mundo interior e exterior de Simplício, assim como do mundo de Nathanael.

²²⁹ Cf. BRUNE, Carlo ;KRAEMER, Lena *Op. cit.* p.113.

Ele se lembrou de novo do trabalho, terminou uma frase e a leu devagar em voz alta, seu silêncio era um bico, com o qual ele me arrancava os olhos. Ele digitou com os olhos fechados. Eu olhei para a mesa ao lado, eu não queria acreditar em tudo, assim como não se quer acreditar por muito tempo. “Não, todas as páginas”, ele replicou. “Eu sou Helen”. Ele fechou os olhos um pouco, eu vi que eles estavam úmidos. Eles nadavam numa solução avermelhada, como se roubados, olhos retirados, eu pulei e agarrei Julian.²³⁰

Neste trecho, pode-se notar a semelhança do monstruoso Homem de areia de *Der Sandmann* de 1816, daquelas histórias contadas pela ama de Nathanael e a visão do mesmo monstro projetada por Quint em Dr. Branzger. A ideia dos olhos roubados remete também à temática da constituição da identidade²³¹, pois alude à metáfora dos olhos enquanto janela da alma, assunto pelo qual se interessou também Edgar Allan Poe quando na escritura de *O gato Preto* (1843).

O trágico final de *Der Sandmann* (1992) relaciona-se também ao final proposto por Hoffmann. A queda dos dois personagens é motivada pela alucinação. Em *Der Sandmann* (1816), quando a trama parecia encaminhar-se para uma final feliz, Nathanael alucina novamente. No conto, depois de um período em um manicômio, por ter confundido a mulher boneca com uma mulher real, Nathanael buscou uma vida normal, burguesa: A mãe havia recebido uma herança, ele pretendia se casar com Clara.²³² Quando no primeiro passeio com a família, Nathanael e Clara decidem “contemplar a floresta coberta de bruma”²³³ do alto de uma torre. De lá, Clara avista um arbusto, que parecia mover-se, Nathanael decide verificar lá do alto por seu binóculo comprado de Coppola. Porém, quando olhou para o lado, Clara estava frente às lentes. Novamente, Nathanael tem um surto e tenta jogar Clara, a “bonequinha de madeira”, lá de cima; Lothar consegue interceptá-lo. O protagonista, contudo, em sua loucura acionada pelas lentes, supostamente vê Coppelius lá embaixo no meio da multidão²³⁴, por isso atira-se.

Nathanael, dividido entre a vida prosaica e a imaginação poética, não vê alternativa a não ser “entregar-se” a sua ilusão. Em *Der Sandmann* (1992), o terraço do hotel representa, entre outras, a contemplação de um mundo novo, assim como as minaretes das mesquitas. O

²³⁰Original: „Er besann sich wieder auf die Arbeit, schrieb den Satz zu Ende und las ihn langsam vor; seine Ruhe war ein Schnabel, mit dem er mir die Augen auspickte. [...] Er tippte mit geschlossenen Augen. Ich schaute zum Nebentisch, ich wollte das alles nicht glauben, sowie man lange Zeit nicht glauben will.[...]“Nein, alle Seiten“, entgegnete er. " ich bin Helen". Er öffnete die Augen etwas, ich sah, dass sie feucht waren. Sie schwammen in einer röttlichen Lösung, als seien es geraubte, entnommene Augen, und ich sprang auf und packte Julian”(KIRCHHOFF, Bodo *Op. cit.* p. 162.

²³¹ Tema que iremos tratar no capítulo três.

²³²HOFFMANN, E. T. A *Op. cit.* p.50.

²³³HOFFMANN, E. T. A *Op. cit.* p. 51

²³⁴ *Idem, Ibidem.* p. 52

aviãozinho de papel, o qual Julian pede insistente ao pai para confeccioná-lo, remete à liberdade (sempre lançado de cima do terraço) e, não à toa, supostamente, Quint entrega-se a esta liberdade, de lá de cima, atira-se.

2.1.3 *Sand* (2011)

A construção do narrador em *Sand* (2011) afeiçoa-se aos anteriores. Narradores, os quais têm como a visão do personagem, comumente conhecido com o “narrador em primeira pessoa”, afloram em uma proposição com perspectiva diferente. Este critério formal que, por um lado, tem a ver com a temática dos acasos de um mundo Absurdo²³⁵, por outro remete à miragem no deserto. Assim como, da mesma maneira, a manipulação do tempo²³⁶ e a falta de linearidade narrativa aludem ao homem confuso e sem memória no deserto.

Como um único *take* panorâmico, o narrador do subcapítulo um, *Targat à beira-mar*, localiza o leitor na trama, contrasta a pobreza dos habitantes do deserto com a riqueza do imponente hotel Sheraton. Na última frase do trecho, porém, a interrupção de uma formação em primeira pessoa aludida pelo pronome “nosso”, quebra o elemento ficcional dando a ideia ao leitor de se tratar da voz autoral: “A riqueza, como *nosso* amigo com o galão azul de plástico costumava dizer, a riqueza é de todos”²³⁷. Assim como Hoffmann, os personagens parecem ser “amigos” do narrador.

Devido a esta confusão entre narradores e intervenção aparentemente autoral e, naturalmente, graças a uma ausência de linearidade de tempo, assim como falta de caracterização dos personagens, que surgem e somem na trama, muitos críticos atribuíram a confusão como tema central da obra²³⁸. Da mesma forma, quando os críticos referem-se ao gênero, há bastante controvérsia. Para o jornalista do *Berliner Zeitung*, Peter Michalzik, *Sand* não aparenta ter tema ou personagens principais: “É preciso (...) pesquisar, buscar conexões. É preciso cavar, por assim dizer, neste romance peculiar, que não parece ter tema, história e protagonistas determinados”²³⁹. Na contracapa de *Sand*, a editora alerta o leitor vagamente

²³⁵ Cf. ARNOLD, Sonja. *Op. cit.* p.32.

²³⁶ Cf. ARNOLD, Sonja *Op. cit.* p.32.

²³⁷ ARNOLD, Sonja *Op. cit.* p.10.

²³⁸ Por exemplo, em **Deutschland radio Kultur**: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/1622678/> NDR: <http://www.ndr.de/ndr2/programm/sendungen/buchtip/buchtip799.html>. Cf. ARNOLD, Sonja. *Op. cit.*, p.33.

²³⁹ Original: „Man muss (...) suchen, Verbindungen ziehen. Man muss sich sozusagen reinwühlen, in diesen eigenartigen Roman, der kein Thema zu haben scheint, keine Geschichte, keinen richtigen Protagonisten“. MICHALZIK, Peter **Das Lächeln des Nihilismus**. Disponível em: <http://www.berliner-zeitung.de/kultur/herrndorf-roman--sand--das-laecheln-des-nihilismus.10809150,11485214.html> acesso em 18.01.15.

que se trata de um “thriller de espionagem emocionante – e muito mais: uma aventura literária”²⁴⁰. Sobre a busca ao gênero em *Sand*, Maar completa

é evidente também que o gênero não pode ser claramente determinado, assim como também é evidente que, por isso, nada vai mudar. Ninguém se interessa por gênero. Todos os romances ruins são iguais uns aos outros, todo grande romance é grande em sua própria maneira.²⁴¹

Maar, aparentemente, irrita-se com a quantidade de críticos que no início de suas averbações sobre o romance tentam procurar um gênero, ou catalogá-lo. De fato, sobre o enredo, o próprio autor sabia da dificuldade dos leitores, principalmente, sobre a escolha dos personagens principais e a dificuldade de localizá-los na trama, mesmo antes de sua publicação, ele explica

o maior problema: O enredo ninguém entende! Três de cinco leitores não conseguiram identificar o homem sem memória até agora, o que é a mesma coisa que revelar um crime e não o assassino. Isto não é proposital. Criam-se grandes teorias conspiratórias, as linhas percorrem o vazio e no final não chegam a uma solução. Não, isso não é original, não é pós-moderno, mas é apenas uma poderosa dor na bunda²⁴².

Para um leitor atento, as linhas encontram um ponto: o homem sem memória. A construção narrativa volta-se à metáfora do deserto e como um espelho, o leitor sente-se, assim como o protagonista, perdido. O leitor deve ocupar-se na trama de procurar a identidade do homem que aparece em um posto sem memória no capítulo 16, porém somente alguns conseguem, pois em meio as 68 capítulos e 68 citações, que - na maioria das vezes não explicam ou se referem de maneira explícita ao conteúdo do capítulo - a manipulação temporal e a multiperspectividade podem somente referir-se ao mundo do deserto, das miragens e alucinações, que a falta de água, o calor e a solidão provocam.

Em primeira instância, há duas passagens relevantes referentes a esta questão da troca de ponto de vista em *Sand* (2011). Nas duas, um eu - narrador surge abruptamente para

²⁴⁰HERRNDORF, Wolfgang *Op. cit.* p. contracapa.

²⁴¹Original: “Klar ist auch, dass sich das Genre nicht eindeutig bestimmen lässt, und ebenso klar, das deshalb auch nicht der schwächste Reissack in China umkippt. Kein Hahn kräht nach dem Genre. Alle schlechten Romane gleichen einander, jeder grosse Roman ist auf seine eigene Weise gross“. MAAR, *Op. cit.* 2013.

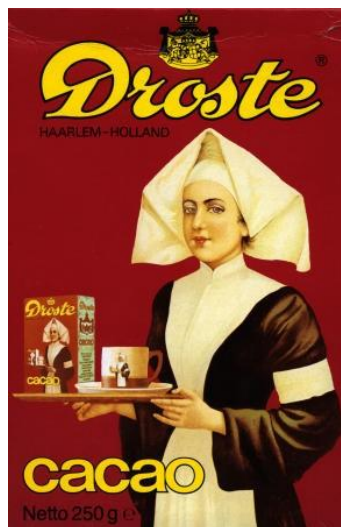
²⁴²Original: „Viel größeres Problem: Daß die Handlung keiner kapiert. Drei von fünf Lesern konnten den Amnestiker bisher nicht identifizieren, was etwa ist, als verriete ein Krimi den Mörder nicht. Das ist keine Absicht. Riesige Verschwörungstheorien auffahren, Fäden ins Leere laufen lassen und am Ende keine Lösung haben, ist nicht originell, nicht postmodern, sondern einzig und allein ein mächtiger Schmerz im Arsch“. (HERRNDORF, Wolfgang *Op. Cit.* 2013 p.118)

contar a sua história ou sua participação nela. A primeira localiza-se logo na descrição do hotel que Helen, a agente disfarçada de representante de cosméticos, chega a Targat, mas precisamente quando da descrição do Sheraton. A segunda soa como um final feliz para Helen, quando, da mesma maneira que na primeira, um personagem sem nome ou qualquer referência, diz ter recebido uma carta da filha de Helen, Heather. Aparentemente, os dois trechos possuem uma ligação e sugerem que este personagem sem nome, o qual se assemelha a uma voz autoral, tenha conhecido Helen. Na primeira destas duas, esta voz surge manifestando a primeira pessoa verbal:

Meus pais haviam alugado um apartamento de dois quartos no nono andar, e quando eles me mandavam sair (...). Pedia ao funcionário da piscina que me mostrasse a distribuição das toalhas, observava continuamente a desconcertante propaganda do *Cacau Droste* perto do restaurante (...). Eu usava uma camiseta branca estampada com os anéis olímpicos e *short* de couro com coraçõezinhos vermelhos como bolsos.²⁴³

No trecho, não se sabe quem é o menino que brinca no hotel Sheraton, mas a referência aos anéis olímpicos sugere uma aproximação ao ano de 1972, no qual *Sand* acontece, ano das Olimpíadas de Munique e também do ato terrorista do grupo palestino conhecido como Setembro Negro. Além disso, uma inferência à marca de cacau em pó holandês Droste alude ao conceito de *mise en abyme*.

Figura 4: Propaganda do cacau em pó *Droste*



Fonte: <http://www.droste.nl/nederlands/> acesso em 30.01.2015

²⁴³HERRNDORF, Wolfgang. *Op. cit.* p. 47. Grifo nosso.

A “desconcertante” propaganda do cacau em pó, em uma freira carrega em uma bandeja uma imagem idêntica à dela, que por sua vez tem outra segurando o mesmo objeto e assim por diante, nomeou no início do século XIX, o que se conhece por *Droste effect*. Usado por André Gide²⁴⁴, o termo *mise em abyme*²⁴⁵ refere-se à narrativa dentro de outra narrativa, como em as *Mil e uma noites*, conceito, no qual a propaganda da Droste reconhecidamente tornou-se representante. No processo narratológico, costuma-se chamar este processo de autorreferência²⁴⁶. De modo natural, pode ser de qualquer maneira que a menção à famosa propaganda seja apenas um de mais um dos acasos, assim como prenuncia a temática absurda de *Sand*.

De qualquer forma, é correto afirmar que a intrusão deste narrador do trecho supracitado suscita o questionamento entre os liames do ficcional e do real, em outras palavras, este procedimento quebra a ficcionalidade da diegese e traz uma linha testemunhal. Nas linhas que seguem, o trecho encontrado no capítulo oito do livro um: *O Mar*, o personagem sem nome não tem mais certeza se esteve ou não no Sheraton, quando Helen chegou.

Hoje não sei mais responder com certeza se também estive lá em cima no último dia de agosto de 1972 e percebi a turista americana e o motorista de táxi de um só braço ou se nesse ponto uma fotografia recobre minha memória²⁴⁷.

Nestes trechos, como mencionado, soa uma voz autoral, que o narrador já adulto tenta recobrar as lembranças deste dia no hotel. No final do capítulo, o que parecia algo crível, o personagem sem nome completa:

o bangalô de Helen ficava a meio caminho do mar. Tinha dois quartos e uma cozinha, um terraço com vista para o mar e um mosaico de arabescos azuis e amarelos sobre a porta, no qual pedrinhas vermelhas formavam o número 518d. Uma fotografia dessa porta, como apareceu à época em muitas revistas, está pendurada na minha escrivaninha.

²⁴⁴Sobre André Gide e o conceito de *mise em abyme*: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5108> acesso em 18.01.2015.

²⁴⁵No caso da literatura, algo parecido com “narrativa em abismo”.

²⁴⁶Sobre a *Selbstreferenz*: <http://plato.stanford.edu/entries/self-reference/> acesso em 18.01.2015. Também em <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5167> acesso em 18.01.2015.

²⁴⁷HERRNDORF, Wolfgang *Op. cit.* p. 48.

A proposição indica que a lembrança continua viva, por isso uma foto na mesa. Se por um lado, a intrigante inclusão de “à época em muitas revistas” sugere que a empreitada de Helen Gliese no deserto tenha alcançado êxito, mesmo que no enredo não haja nenhuma menção clara sobre isso, por outro lado, a união do sobrenome de Helen ao número do apartamento – Gliese518d – refere-se ao exoplaneta descoberto em 2005, conhecido como Super-Terra. Esta descoberta foi considerada uma das mais instigantes do século, pois se concluiu que os planetas que orbitavam o Gliese²⁴⁸ têm zona habitável. De qualquer maneira, novamente, pode ser somente mais um desses “acazos de que os romances não devem se utilizar demasiadamente”.

A segunda aparição de um eu - narrador surge alguns capítulos depois, no sessenta e cinco, do último livro: *A noite*. No trecho, a incerteza sobre se os dois, Helen e o personagem sem nome (ou o autor) se conheceram, transformam-se novamente em evidência positiva e corrobora especialmente para o tom onírico que circunda toda a narrativa.

Heather Gliese me escreveu numa carta que sua mãe levava uma vida feliz e que morreria como um passarinho, durante o sono, a poucos dias de seu aniversário de setenta e dois anos. Ela estava forte e bem de saúde. Deixara quatro netos, sua biblioteca reunia oito mil livros em diversas línguas, e um pesadelo recorrente, que a inquietou na sua meia-idade, chegando até a provocar um tipo de insônia desagradável durante certa época, desapareceu por conta própria nos últimos tempos, sem a ajuda de um terapeuta²⁴⁹.

Neste trecho, a filha de Helen, Heather escreve ao autor evidenciando um *happy end* para Helen, aquela que perseguiu e torturou um homem, aparentemente, inocente. Pode ser mais um dos casos de ironia do destino, como sugere Herrndorf em outros pontos da trama. Evidentemente a troca de perspectivas na narrativa acontece nestes dois pontos chave, quando o autor quer, digamos, se autorreferenciar, o que se confirma quando no final do romance, nos agradecimentos, lê-se o nome de Heather Gliese entre outros reais, como Sascha Lobo²⁵⁰.

Por outro lado, outra forma de o autor surgir na narrativa é a metaficção. Em *Sand*, a metaficcionalidade incomoda a diegese e interrompe o processo de compreensão do leitor da narrativa e, novamente em um retorno à metáfora do deserto, confunde-o. No trecho imediatamente posterior ao do possível final feliz de Helen, o narrador autoral completa:

²⁴⁸ Disponível em <http://www.cienciahoje.pt/index.php?oid=49089&op=all> Acesso em 18.01.2015.

²⁴⁹ HERRNDORF, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 416.

²⁵⁰ Assim como em ARNOLD, Sonja. *Op. cit.* p. 36; e MAAR, Michael. *Op. cit.* p. 4.

“Assim, bem que se poderia ir encerrando o livro com alguns acordes harmônicos²⁵¹”, em uma sugestão aos romances que terminam com finais encantados e felizes, harmoniosos. Na continuação, sugere ainda um final típico hollywoodiano

Mais um breve panorama do país, talvez, uma câmera registrando o contorno irregular das montanhas *kangeeri* – “dourado”, na língua dos fulas – antes de anoitecer, os vales mergulhados em emanações rosa e lilases, desfiladeiros cheios de sombras púrpura, alguns morcegos, uma animal híbrido perfeito. Ry Cooder toca violão. Um moinho de vento entra no quadro pela esquerda.²⁵²

A história de *Sand*, por um lado, não termina com nenhum “acorde harmônico”, esta voz autoral indica ao leitor nos parágrafos que se seguem que,

também é possível lançar um olhar retrospectivo para um personagem não secundário desta história, um homem (...) que não entrou nessa história de caso pensado, e sim única e exclusivamente por uma conclusão errada; pela crença na inocência de um culpado. Um olhar para um homem com amnésia.²⁵³

Neste trecho, o narrador autoral guia a leitura que, parecia encaminhar-se a um final feliz, para continuar a história de Carl, que naquele momento está em um poço de lama depois de ter fugido da tortura de seus perseguidores - os agentes da CIA, Helen e Dr. Cockcroft - perdido e, ainda sem memória. Neste ponto, há novamente uma mudança, a imersão metaficcional, o qual a condução do autor remete ao leitor, que precisa imaginar o que se segue, munido, claro, de fantasia: “Estamos envolvidos numa escuridão total, que recobre tudo, que é impenetrável, de modo que temos que pedir ao leitor para imaginar sozinho, munido de sua fantasia, o que se segue²⁵⁴”. Este convite ao leitor lembra em muito o convite feito por Hoffman em *Der Sandmann* (1816), quanto ao despertar da fantasia:

o que há nela [na história] de estranho e admirável toma conta de toda minha alma, mas justamente por isso, e por que eu, meu leitor, tinha a necessidade de despertar em você a predisposição ao fantástico²⁵⁵.

²⁵¹ HERRNDORF, Wolfgang *Op. cit.* p. 416.

²⁵² *Idem, ibidem*, p. 416.

²⁵³ *Idem, ibidem*, p. 416.

²⁵⁴ HERRNDORF, Wolfgang *Op. cit.* p. 416.

²⁵⁵ HOFFMANN, E.T. *A Op. Cit.*, p.

Estes dois exemplos têm forte ligação, não só pela constituição estrutural aludida à autorreferência, mas antes de tudo, pelo critério temático, pois, ao que parece, a técnica quebra a ficção e empurra a história para uma tentativa de representação da realidade. De fato, deve-se levar em consideração, além da formação do leitor do século XIX, o autor que, diferente dos tempos atuais, era uma instância fixa, no qual respondia por seus escritos.²⁵⁶ Dito de outra maneira, ele não era considerado como instância ficcional, que cria e molda os personagens ao seu bel prazer, o autor deveria o máximo possível representar a “realidade” e, numa análise narrativa tradicional, o autor teria, assim, uma relação quase pessoal com os seus leitores, que, na tradição romântica de Hoffmann, era constituída pela burguesia aristocrata.

O convite à fantasia feito pelo narrador autoral em *Sand* no trecho citado evoca uma tese principal que se baseia principalmente no papel do leitor. Assim como em *Der Sandmann* (1992), o leitor precisa sair do seu papel de receptor e ou destinatário, como, a rigor, era pregado no romantismo puro na história literária e passar ao papel de produtor da história, ou co-produtor. Neste sentido, a narrativa de Hoffmann correlaciona-se, novamente, a chamada modernidade, pois o leitor de *Der Sandmann* não é mais o mesmo, ele é convidado a cada página a confiar na história ou recusá-la como verdadeira, ou ainda acreditar que tudo é ficção. Este, aliás, é o conceito de Todorov para a modernidade do fantástico em Hoffmann. O convite ao leitor, as lacunas que devem ser preenchidas. Justamente aí a narrativa de 1816 encontra as narrativas contemporâneas.

Este ponto de encontro evoca ainda mais um traço comum que, quando em Hoffmann se inicia, em Herrndorf vemos a utilização em larga escala: a *erlebte Rede*. Como já mencionado, a *erlebte Rede* serve, entre outros, como um recurso estético para que um narrador autoral, por intermédio dos personagens, emitia sua opinião. Assim como vimos no conto de Hoffmann, a ainda tímida construção serve à ironia, na qual o autor revigora a crítica, principalmente sobre as mulheres e seus costumes à época.

²⁵⁶ Não se pode esquecer-se do texto chave que nos levou a esta conclusão: *A morte do autor* de R. Barthes.

3. A IDENTIDADE TRANSLÚCIDA: OS HOMENS DE AREIA

“A verdadeira vida está ausente”. Mas nós estamos no mundo. A metafísica surge e mantém-se neste álbi. Está voltada para o “outro lado”, para o “doutro modo”, para o “outro”. Sob a forma mais geral, que revestiu na história do pensamento, ela aparece, de facto, como um movimento que parte de um mundo que nos é familiar - sejam quais forem as terras ainda desconhecidas que o marginem ou que ele esconda - , de uma “nossa casa” que habitamos, para um fora-de-si estrangeiro, para um além.

Levinas, *Totalidade e infinito*²⁵⁷

Nos textos apresentados, notam-se não só as confluências estruturais da narrativa, mas, antes de tudo, pode ser evidenciada em todos os protagonistas, Nathanael em *Der Sandmann* (1816), Quint em *Der Sandmann* (1992) e Carl/Polidorio em *Sand* (2011), o desmantelamento da identidade. Ao final de cada narrativa, esta característica é representada pela queda, morte ou baixa. Estes personagens sofrem acessos mentais ou psíquicos, tanto causados pelo clima, provindos das regiões desérticas, quanto pelos acasos infelizes da vida, ou ainda por alucinações advindas da infância.

Por outro lado, uma série de outros fatores pode ser correlacionada às narrativas como ponto chave para a constituição da identidade dos personagens, assim como também o desmoronamento delas. A composição identitária refere-se, sobretudo, às experiências e vivências tidas na infância e, de maneira crucial, estas marcas do passado estão presentes na vida presente. Não pretendemos, naturalmente, aprofundar-nos em um viés psicanalítico, evidenciaremos, contudo, somente a força destas memórias do passado. De qualquer maneira, o artigo de S. Freud (1856-1939) *Das Unheimliche*²⁵⁸ (1919), do qual Nathanael, o protagonista de *Der Sandmann* (1816), é o exemplo ilustrativo, será essencial para a pesquisa em um primeiro momento. Intrinsecamente, aliás, reside aí também o conceito de *Doppelgänger*²⁵⁹, tão utilizado no cinema e nas artes em geral.

²⁵⁷ LEVINAS, E. **Totalidade e infinito**. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988, p.26

²⁵⁸ FREUD, S. O sinistro (*Das Unheimliche*) In: **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Imago. 1969

²⁵⁹ O conceito do *Duplo*.

Da mesma forma, estes conceitos engendram outros temas nos romances, como a representação do estrangeiro e sua função dentro das narrativas e conto. A identificação destes estrangeiros reativa o termo *unheimlich*, remetendo à familiaridade do não-familiar. Por outro lado, os pares opostos, Coppola, Coppelius e Spalanzani/Nathanael em *Der Sandmann* (1816), Dr. Branzger/Quint em *Der Sandmann* (1992), e Carl, Polidorio, Cetrois/ agentes da CIA em *Sand* (2011), estão ligados por um componente em comum, a presença do elemento estrangeiro, que se relaciona à questão primordial neste estudo: a ligação destes com o desmantelamento da identidade. O elemento estrangeiro nas tramas lança-se como um lado obscuro e cinzento do *estranho*, no qual este oposto representaria o seu duplo, assim como um reflexo (malgrado) no espelho. Neste tema, cabe lembrar, novamente, das temáticas dos reflexos, que, de toda a forma, remete aos espelhos e a imagem refletida nele. Nos livros e conto, percebe-se esta imagem que se vê de si mesmo como uma distorção, naturalmente, advindo do engendro do elemento estranho, ou estrangeiro.

Esta imagem pode ser alinhada, a propósito, com a figura do Homem de Areia dos contos da tradição popular. Em Portugal, a figura é conhecida como João Pestana, nos países de língua inglesa, ela está relacionada ao Willie Winkie, assim como na França com o Dormette. Esta figura tem a fama de jogar grãos de areia nos olhos das crianças quando elas resistem em ir dormir. O personagem, porém, só tem a intenção de trazer bons sonhos. Na Alemanha, esta figura foi imortalizada com o surgimento da série infantil *Unser Sandmännchen*²⁶⁰ criada em 1959, que até os dias atuais obtém bastante sucesso entre o público²⁶¹.

De maneira óbvia, a figura deste homenzinho que auxilia as crianças a irem dormir tem uma longa tradição. Preliminarmente, Morfeu, na mitologia grega pode ser, de antemão, associado a estes seres da fantasia infantil. Nesta tradição, Morfeu é um dos deuses do sono, o mais habilidoso em simular formas humanas e aparecer em sonhos²⁶², geralmente transformado em reis e sacerdotes. Seus dois irmãos gêmeos, Icelo e Fantasos, ficavam o encargo do que se convencionou chamar de pesadelos. O primeiro simulava os animais das mais variadas espécies, e o segundo imitava os “rochedos, águas e outras coisas sem vida²⁶³”.

²⁶⁰ Nosso homenzinho de areia. (Tradução nossa) Parte dos capítulos exibidos está disponível em <http://www.sandmaennchen.de/> e em <http://www.ardmediathek.de/tv/Unser-Sandm%C3%A4nnchen/Sendung?documentId=11094342&bcastId=11094342> acesso em 27.01.2015.

²⁶¹ Cf. <http://www.mdr.de/sandmann/geschichten-januar100.html> acesso em 27.01.2015

²⁶² Parece que nesta habilidade, Neil Geiman inspirou-se para no HQ de grande sucesso, *Sandman*, publicada primeiramente em 1988. Sonho é o personagem principal, que governador do Sonhar (cidade dos sonhos) personifica-se em diversas formas, assim como Morfeu.

²⁶³ Cf. BULFINCH, Thomas. **O livro de Ouro da Mitologia: Histórias de Deuses e Heróis**. Trad. David Jardim Júnior. São Paulo: Ediouro. p. 89-90.

Estes deuses relacionados ao sono pertencem a um grupo de deuses conhecidos como *Oneiroi*²⁶⁴.

Estas figuras mitológicas influenciaram, decerto, as histórias do Homem de Areia. Apesar de não se saber ao certo quando, na história popular, a areia foi incorporada ao mito, sabe-se que a partir deles, outras histórias se compuseram, originando assim também cantigas e lendas. Dentre elas, a figura de Ole Lukøje, personagem de lendas populares na Dinamarca, inspirou Hans Christian Andersen. A figura lendária reuniria as características dos três deuses mitológicos, ele levaria os sonhos ou os pesadelos, dependendo de como a criança se comportasse. Na etimologia, a palavra Lukøje representa algo parecido com o “fechador de olhos”²⁶⁵. Esta figura em particular pode ser relacionada ao personagem de Dr. Branzger do romance *Der Sandmann* (1992). Lukøje é um contador de histórias, assim como o exilado da DDR. O primeiro conhece todas as histórias do mundo e o segundo parece inventá-las, aludindo, de certa maneira, ao deus nórdico, Loki, o deus da mentira. Na fábula de Hans Andersen, esta característica é a primeira a ser ressaltada: “There is nobody in the world who knows so many stories as Ole-Luk-Oie, or who can relate them so nicely”²⁶⁶. A capacidade de relacioná-las parece ser também em Dr. Branzger uma habilidade²⁶⁷.

De qualquer maneira, na tradição destas figuras, nota-se que, para cada figura fantasiosa dos bons sonhos, existe outra equivalente no lado obscuro dos pesadelos. Em outras palavras, uma figura representa o “fechador de olhos”, e outra pende ao lado malévolos, o qual reside na pretensão de rasgá-los, ou ainda, arrancá-los. Para o personagem encantado *Der Sandmann*, nas lendas germânicas, existem várias figuras assustadoras equivalentes. Primeiramente, nas lendas do sul da Alemanha e Áustria, há a figura de bico horripilante, *Nachtkrabb*²⁶⁸, prenunciador da morte. Assim como para o João Pestana em Portugal, existe a Maria da Manta e o Insonho. No Brasil, equivalente a estas figuras assustadoras pode ser mencionado o Bicho-Papão, figura originária de lendas portuguesas que se transforma em outros animais e come as crianças que não querem dormir. Da influência africana, surgiram no Brasil ainda o Boi da cara preta, o Bicho Tutu e o Tutu Marambá²⁶⁹.

²⁶⁴ Cf. *Theoi Project*. Disponível em <http://www.theoi.com/Daimon/OneirosMorpheus.html> acesso em 27.01.2015.

²⁶⁵ Cf. <http://maerchenbasar.de/ole-luk-oie-7022.html> acesso em 27.01.2015.

²⁶⁶ Fábula do Ole Lukøje de Andersen disponível no Gutenberg Projekt http://www.gutenberg.org/files/27200/27200-h/27200-h.htm#ole_luk. Acesso em 27.01.2015.

²⁶⁷ Cf. KIRCHHOFF, Bodo. *Der Sandmann*. Frankfurt: Suhrkamp. p.79-81.

²⁶⁸ Cf. <http://www.raschdadder-nachtgrabbe.de/geschichte.html> acesso em 01.01.2015.

²⁶⁹ Segundo Guerra, “Tutu é o mesmo que “Bicho-Papão da tradição afro brasileira; maior, manda-chuva; indivíduo valente, brigão. Do quimbundo tutu, ki tutu, “bicho”, “bicho-papão”. Variantes: Tutu-babá, tu, tu, tutu marambaia, tutu-moringa, tutu-quiba, tutu-zambeta, tutu-zembê, tutu-zerê.” Estas três cantigas apresentam variações do Bicho Tutu que por sua vez é o próprio Bicho-papão muitas vezes personificado pelo Velho do

De fato, fazer uma criança dormir pode ser um suplício, o que pode explicar o surgimento de tantas histórias. Diante desta dificuldade, Quint, o protagonista em *Der Sandmann* (1992), cria a história do *Ungeheuer*²⁷⁰ para acalmar e/ou fazer dormir o seu filho Julian. Em Túnis, o *Ungeheuer* tem especial relação com os telhados: “Eu (Quint) deixei o *Ungeheuer* voar para Túnis, onde ele aterrissou sobre um telhado. Lá se estendeu e começou a devorar os beirais²⁷¹. Este fato, novamente, retorna as criaturas terríveis que vivem no telhado e perturbam o sono das crianças. Neste âmbito, nota-se uma identificação com as figuras horríveis das histórias infantis, que, como se sabe, escondiam-se em telhados. No Brasil, por exemplo, o Murucututu²⁷² é uma figura lendária do cenário infantil bem parecida ao do *Nachtkrabb*. Estes dois gostam de viver no beiral dos telhados, pois são os dois uma mistura de ave e monstro. Da mesma maneira, o *Ungeheuer* voa e vive pelos telhados. O temível Homem de areia do conto de Hoffmann, segundo relato da ama do protagonista, vive na lua e arranca os olhos de crianças na terra para alimentar seus filhos, “ficam no ninho e têm bicos retorcidos como corujas, com os quais comem os olhos das crianças travessas²⁷³”

Como dissemos, o homem de areia da fantasia pode ser representado de duas maneiras opostas, a encantada e boa e a horrível e medonha. Nesta mesma linha de oposição, encontramos, nos três textos objetos de nosso estudo, personagens que são opostos aos principais, e que exercem nestas, profunda influência, como crianças são atraídas por suas mães. Nota-se que nos três textos há uma relação profunda dos protagonistas com as mulheres, que inteligentes, racionais e determinadas, funcionam como pedra basilar na vida dos protagonistas. A coincidência dos nomes, aliás, não pode ter sido à toa: Helen, Helen e Clara. Nomes que na etimologia ligam-se ao elemento “luz”. Estas personagens estão ligadas intrinsecamente aos personagens principais, Carl, Quint e Nathanael e, exercem neles uma espécie de força gravitacional. Naturalmente, em Hoffmann, esta desarmonia entre Nathanael e Clara vai além e refere-se, entre outros, ao ser romântico e o ser “iluminada”, no qual diante da escolha entre estes o leva à morte.

saco, Papa-figo, Negro-velho, Negro-surrão; talvez por alguma associação a imagem do Preto-velho, ligado a ‘feitiçari’, aquele que possivelmente faz rituais macabros com crianças. Estigmas comuns até os dias de hoje”. GUERRA, Denise. Acalantos afro-brasileiros. In: **Revista África e Africanidades**, n° 8, fev. 2010. p.2-3

²⁷⁰*Ungeheuer* pode ser traduzido em português para o Monstruoso, o Terrível. De qualquer maneira, manteremos o nome como no original em alemão, por remeter também ao nome próprio do animal/monstro fictício.

²⁷¹ Original: „Ich ließ das Ungeheuer nach Túnis fliegen, wo es auf einem Dach landete. Dort machte es sich breit und begann die Simse zu fressen“. KIRCHHOFF, Bodo. *Idem*, p. 17.

²⁷²Cf. cantiga popular: “Murucututu/Da beira do telhado/ Pega este menino/Que ainda está acordado” GUERRA, Denise. *Idem*, p. 3.

²⁷³ HOFFMANN, E .T. A. O homem de areia. In: _____ **Contos sinistros: No olho do outro**. São Paulo: Max Limonad. p.21.

A morte, sobretudo, parece ser a solução de todos os personagens principais. Para Quint, a saída era se entregar à liberdade e voar do telhado assim como o *Ungeheurer*. O suicídio, ao contrário deste, não é a “porta interior” de Carl, que mesmo perseguido e torturado, tenta viver sua vida medíocre, contudo por um acaso ele encontra a morte. Estes três personagens ficcionais podem representar, a propósito, a vida contemporânea de escolhas e buscas, no qual o veredicto é independente de qualquer vontade.

3.1 DAS RELAÇÕES FAMILIARES E PROJEÇÕES DE IDENTIDADES

Em se tratando de literatura na qual E. T. A Hoffmann é o criador, não podemos deixar de recorrer à extensa lista de comentadores e temas exauridos por pesquisas anteriores. Dentre os temas, alude-se frequentemente em sua literatura, “à questão do duplo, os desdobramentos de personalidade e as distorções de identidade”. Não à toa, porém, estes também podem ser alocados aos romances contemporâneos *Der Sandmann* (1992) e *Sand* (2011).

Em 1919, S. Freud publica, na edição número cinco da Revista *Imago*, o artigo *Das Unheimliche*. A partir de tradução inglesa (*The Uncanny*), no Brasil convencionou-se traduzir por *estranho*. De certa maneira, a tradução não transmite todo o significado contido na palavra alemão *unheimlich*. No início de seu artigo, Freud relaciona a palavra a diversos sentidos essencialmente ligados à etimologia dela. Assim, ele inclui excertos de dicionários de língua latina, inglesa, grega e francesa. Designado por ele por conceito analítico, *unheimlich*, nas possíveis traduções do português não dão conta de abarcar estes significados levantados. Primeiramente, o prefixo *Un-* representa a negação e *-heim* (lar, casa, asilo) refere-se à não familiaridade, ou seja, a tradução mais adequada deveria ser não-familiar, porém as traduções para o português podem ser, sobretudo, controversas, como por exemplo: estranho, sinistro, inquietante estranheza. Freud explica o termo:

A palavra alemã *unheimlich* é obviamente o oposto de *heimlich* [‘doméstica’], *heimisch* [‘nativo’] – o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo

algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho²⁷⁴.

Este conceito baseia-se na estrutura da palavra, na qual a negação *un-* ditaria a repressão do que é familiar, ou melhor, da negação de algo familiar, isto significa que *unheimlich* refere-se ao senso de um algo que fora familiar e agora é assustador, estranho e distante, pois esta sensação fora reprimida, no passado, por algum processo psicológico traumático imbricado.

Devido ao seu duplo senso, Freud ressalta que o *unheimlich* não se pode medir ou delinear claramente, por este motivo denota o caráter medonho. Na segunda parte do artigo, Freud utiliza o exemplo de Nathanael para explorar a teoria. O médico encontra na literatura fantástica de Hoffmann “uma inigualável atmosfera de estranheza”²⁷⁵, pois atribui o medo de ser castrado, ou melhor, neste caso, de ter os olhos arrancados pelo Homem de Areia.

No conto, Nathanael é privado da presença do pai pela visita do Homem de Areia, isto é, do advogado Coppelius. Enquanto os homens faziam experiências alquímicas secretas, a mãe de Nathanael, insatisfeita com o feito, levava as crianças para dormir. Em uma explosão destas experiências alquímicas, o pai de Nathanael morre. Neste momento, a associação com a privação da presença do pai, que era uma experiência de bastante gozo e diversão, pois o pai, “frequentemente contava histórias maravilhosas, entusiasmando-se tanto que seu cachimbo sempre apagava²⁷⁶”, cabendo a Nathanael acendê-lo novamente com um pedaço de papel em chamas, o que para ele era muito divertido. Os fatos da privação deste momento maravilhoso e, posteriormente, com a morte do pai em uma das práticas alquímicas, levam Nathanael a associar um momento recorrente – familiar – do Homem de Areia dos sonhos que sua mãe comentava quando, infelizmente, não poderiam mais ficar na presença do pai, e a substitui inconscientemente pela história do terrível figura maligna das histórias contadas por sua ama.

De maneira evidente, a associação de Coppelis ao horrendo homem de areia por Nathanael advém não somente da privação do pai, mas também do recaimento da culpa da morte de seu pai. Este desejo reprimido de estar com o pai seria o motivo traumático de Nathanael, que já adulto, tem alucinações com a terrível figura do Homem de areia. Mesmo já crescido, continua a acreditar na fantasia infantil, preso assim ao seu passado castrador.

²⁷⁴ FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. **Obras Psicológicas Completas**, Volume XVII. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 239.

²⁷⁵ FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Uma criança é espancada: sobre o ensino da psicanálise nas universidades e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.p.95

²⁷⁶ HOFFMANN, E. T. A *Op. Cit.* p. 20

Sobre a infância e seus processos traumáticos, *Der Sandmann* (1992) tem muito a nos dizer. Primeiramente, na opinião de Quint, a dona do hotel em que ele se hospeda em Túnis, Madame Melrose, tem ares maternos e afirma que esta característica relaciona-se com o fato de Helen ter continuado na cidade. Inclusive, este apego à dona do hotel sugere uma espécie de aconchego encontrado na cidade estrangeira, em contraste à turbulenta Alemanha recém reunificada. Para ele, a aparência materna de Melrose reside na pele clara e nas ruguinhas.

Talvez o tipo maternal de Madame Melrose. Quando se encontrava nela uma mãe, qualquer coisa nessa pele clara com suas ruguinhas verdadeiras e nomes falsos interpelaram até mesmo a mim – fato surpreendente, pois Christine era dez anos mais nova do que eu e Helen poderia ser minha filha²⁷⁷

Justamente em uma relação familiar, Quint apresenta-se em Túnis como sendo o tio de Helen, motivo pelo qual ele se valia de informação privilegiada sobre a amada em Túnis. Em primeiro contato com a dona do hotel, o falso tio de Helen recebe a informação de que ela fora embora de repente há duas semanas, porém algo foi deixado para trás no cofre: um diário. Quint, sob o suposto parentesco, recebe este caderno e daí a vida em Túnis passa ser uma corrida em busca das pistas deixadas neste diário e nas conversas deles no passado. Não se sabe, contudo, de Helen até o final do romance. Nesta busca, a marca do deslocamento da identidade de Quint, que o leva a morte, é evidente.

As relações de parentesco têm um elo relevante para todo o enredo, pois indicam, sobretudo, confiança e estreita relação de intimidade, de modo que, no hotel todos parecem pertencer à mesma família. Na segunda parte do romance, como uma reunião de família, seis personagens se encontram no telhado, lugar que era uma espécie de ponto de encontro. Nele encontram-se Quint, Julian, Branzger, Madame Melrose, seu filho Tawfik e o amigo de Helen, Mahbaba. Enquanto fumam *narguilê*, Quint, sob o efeito do vinho e a imagem da lua, recita o seu poema preferido: *A lua surgiu* de Matthias Claudius. O poema de 1815 é também uma tradicional cantiga de ninar alemã. Neste momento, olhando para a lua e o profundo

²⁷⁷ Original: “ Vielleicht die mütterliche Art von Madame Melrose. Wann traf man schon eine Mutter; irgend etwas ab dieser hellhäutigen Frau mit ihren echten Fältchen und dem unechten Namen sprach sogar mich an – überraschende Tatsache, denn Christine war zehn Jahre jünger als ich, und Helen könnte meine Tochter sein“ (KIRCHHOFF, Bodo. *Op. cit.* p.15-16). Grifo nosso.

silêncio que se assolou depois da declamação, Quint reflete sobre sua própria identidade, ou sobre as diferentes faces dela²⁷⁸.

Recaiu sobre mim agora - para mim – novamente algo inesperado. Quanto mais a órbita lunar se contorcia, mais a noite avançava. Quanto mais tempo nós nos calávamos, mais se fundia o nosso círculo, que, para mim, parecia ser uma pessoa de seis faces: o leve amadurecimento de Melrose, a pequena careta de Tawfik, a extensa lista de características de Dr. Branzger e o peitoral negro de Mahbaba, o semblante de Julian e minha feição antiga da época da escola. Eu me senti tão parte desta pessoa fantasmagórica, que foi impossível me levantar²⁷⁹.

Neste trecho percebe-se claramente a confusão de Quint frente ao reconhecimento de sua própria identidade. A mistura da face de Julian com a feição antiga da escola remete, aliás, a uma assonância com o nome de “Quint” à palavra alemã para criança, “*Kind*”. Além disso, em outros dois trechos, Quint evidencia sua busca pela “infância perdida²⁸⁰”: o primeiro refere-se à associação da dona do hotel, Madame Melrose, a figura de uma mãe, o segundo, remete à identificação de seu corpo com o de Julian: “como o meu próprio corpo, reduzido.²⁸¹” Neste segundo trecho, Quint coloca Julian para dormir e o observa, mas não com uma posição paternal própria da cena, mas assume o papel da própria criança: “Distante de todos os pensamentos, eu o amava, o amava como um filho a sua mãe”²⁸². A proposição sugere um amor infantil de filho pela mãe e não o contrário. Em identificação de Quint enquanto criança corrobora ainda a temática da inocência, no qual todo o enredo localiza-se. De qualquer maneira, esta ideia confirma-se quando, ao final do romance, em seu delírio, o protagonista, enquanto criança, cai em um “colo²⁸³” inexistente²⁸⁴.

Nesta busca de uma relação maternal, reside, sobretudo, o erotismo de Quint com a dona do *petit hôtel de la tranquillité*, Madame Melrose. Na presença dela, Quint assume ficar confuso: “Nunca fiquei tão confuso por uma mulher mais velha (exceto pela minha mãe,

²⁷⁸ Cf. BRUNE, Carlo; KRAEMER, Lena. KirchHoffmanns Sandmänner Identitäts- und Körperkonstruktionen in den gleichnamigen Texten *Der Sandmann* von E. T. A Hoffmann und Bodo Kirchoff. In: KREMER, Detlef. *et. al.* **E. T. A Hoffmann Jahrbuch**, Band 14, Münster: Erich Schmidt. 2006. p.116.

²⁷⁹ Original: „Doch gerade dadurch ergab sich- für mich - erneut etwas Unerwartetes. Je mehr die Mondbahn sich krümmte, je weiter die Nacht vorrückte, je länger wir schwiegen, desto mehr verschmolz unser Kreis, wie mir schien, zu einer einzigen Person mit sechs Gesichtern, dem der milden Verblüththeit von Melrose und der kleinen Fratze Tawfiks, den pergamentenen Zügen des Dr. Branzger und der schwarzen Büste Mahbabas, dem Antlitz von Julian und meinem alten Schülergesicht. Ich fühlte mich so sehr als Teil dieser geisterhaften Person, daß es mir unmöglich war aufzustehen [...]“ (KIRCHHOFF, Bodo. *Op. cit.* p. 134-135).

²⁸⁰ BRUNE, Carlo; KRAEMER, *Op. cit.*, p. 116

²⁸¹ Original: “wie mit meinen eigenen, verkleinerten Körper“ (KIRCHHOFF, Bodo. *Op. cit.* p.106).

²⁸² Original: “Fern aller Gedanken liebten ich ihn, wie ein Kind seine Mutter“ (KIRCHHOFF, Bodo. *Op. cit.* p.168).

²⁸³ Cf. KIRCHHOFF, Bodo. *Op. cit.* p.213

²⁸⁴ Cf. BRUNE, Carlo; KRAEMER, *Op. Cit.*, p. 116.

evidentemente)”²⁸⁵. Além disso, corrobora a esta imagem o leite que, todas as noites, ela traz para Julian, intensificando assim a figura de mãe, provedora do alimento. Nesta relação, ele compara as mulheres de sua vida e admite o poder delas sobre sua psique: “Eu queria pensar em Christine, mas os pensamentos foram para Helen, eu tentei pensar em Helen, mas todos os sentidos foram para Melrose. E, como se ela se tivesse sentido, fitou-me nos olhos”²⁸⁶.

Destes contextos relativos ao jogo de parentescos e a associação identitária de Quint a outras diferentes identidades, o que lhes causam confusão e, conseqüentemente, o deslocamento dela, cabe lembrar a afeição paternal, principalmente corporal, comparado a Helen. À primeira vista, em virtude da grande diferença de idade entre eles, o relacionamento aparenta-se como de um pai e uma filha. Não somente pela idade. Helen afirma ver em Quint a figura de um pai. Em seu suposto diário, ela comenta sobre o começo do relacionamento dos dois e assume:

Eu sai ilesa disso até mesmo no dia primeiro de janeiro, em todos estes dias perdidos, e *comecei o novo ano sentindo que tinha um novo pai*; apenas compreendi depois então como pôde ser intenso estas ânsias de filhas, tão intenso que - como amor?²⁸⁷

No romance, um jogo imaginativo concentra-se em um jogo familiar, que projeta a identidade sobre os corpos. Somente pelo suposto diário de Helen e poucas confissões de Quint, o leitor recebe as premissas do relacionamento entre os dois. Sabe-se daí que o corpo de Quint denotava certa aparência paterna, no qual Helen tanto se apoiava²⁸⁸, pois se sabe que ela tinha uma relação traumática com o seu pai verdadeiro²⁸⁹. Desta maneira, ao contrário desta figura ausente do pai, Helen cria na figura de Quint uma espécie de pai substituto²⁹⁰, o que sugere a proposição grifada no trecho acima: “comecei o novo ano sentindo que tinha um novo pai”.

²⁸⁵Original: “noch nie von einer älteren Frau verwirrt worden war (außer meiner Mutter natürlich)“ KIRCHHOFF, Bodo. *Op. cit.* p.80

²⁸⁶Original: “Ich wollte na Christine denken, doch die Gedanken gingen zu Helen, ich bemühte mich, an Helen zu denken, doch alles Sinnen lief auf Melrose hinaus. Und als ob sie dies spürte, sah sie mir in die Augen“ (KIRCHHOFF, Bodo. *Op. cit.* p.80-81)

²⁸⁷Original: “ich überstand damit sogar den ersten Januar, diesen verlorensten aller Tage, und begann das neue Jahr in dem Gefühl, einen neuen Vater zu haben; erst später begriff ich dann, wie heftig dieses töchterliche Sehen sein konnte, soheftig, dass es – als Liebe?“ (KIRCHHOFF, Bodo. *Op. cit.* p. 49)

²⁸⁸Cf. KIRCHHOFF, Bodo. *Op. cit.* p. 72

²⁸⁹Segundo Quint relata, “Ele sabe o mínimo sobre ela“ (“Er wusste das geringste über sie”) KIRCHHOFF, Bodo. *Op. cit.* p. 117. A própria Helen, em seu diário, comenta “Eu tento esquecer meu pai, do qual nada ficou em mim além de um olhar rebaixado, a vergonha. Ele estava cheio dela e exigiu-me “Ich versuche, mein Vater zu vergessen, von dem mir nichts als ein gesenkter Blick geblieben ist, die Scham. Er steckte voll von ihr und bedarf mich damit“.

²⁹⁰Cf. BRUNE, Carlo; KRAEMER *Op. Cit.* p. 117.

Nesta espécie de jogo de projeções de identidades e parentescos, para despertá-lo da loucura de Quint, Helen assume, em seu suposto diário, que Christine, assim como Dr. Branzger, representam para ela aconchego, como pai e mãe,

Nós [Helen e Branzger] estávamos deitados na areia, olhávamos as ondas; mais tarde, eu fui nadar, ele disse; Volte, é muito perigoso! Ele cuidou de mim corretamente, assim como Christine às vezes se preocupava²⁹¹.

Como uma série caleidoscópica de identificação de posições parentais, o romance imbrica-se, como um reflexo de si no outro. Quint identifica-se com Julian, assim como Helen identifica-se com Christine.

Da mesma maneira, Quint enxerga em Dr. Branzger o *Ungeheuer* e, mais tarde, ele mesmo torna-se um²⁹². Neste trajeto, o escritor exilado da DDR representa para Quint o seu lado oposto, e une-se, na sugestão de um final fatal, no qual o protagonista assume ser ele o animal e não Branzger. Por isto, joga-se do telhado, como fez tantas vezes o *Ungeheuer*, a espécie de animal-monstro inventado por Quint para acalmar Julian. Com um foco translúcido, Quint conta através da própria história do *Ungeheuer* a sua vida e a visão que tem de si mesmo, como uma reflexão na solidão de Túnis. Ao constatar que ele mesmo é o próprio monstro, Quint alucina.

Nesta troca de identidades e identificações, Quint perde a sua própria visão de si mesmo. Justamente neste âmbito, o romance encontra a temática de *Das Unheimliche*, no qual Freud relata o aparecimento de um *Doppelgänger*, no qual a identificação com o oposto, quando constatada, resulta em um colapso.

O duplo (*Doppelgänger*) é um conceito que designa uma projeção de um indivíduo, no qual a cópia adquire completa independência do original, mas partilha, de alguma maneira, a identificação. A convivência entre estas duas, a original e a cópia, nem sempre é pacífica. Em *Der Sandmann* (1816), pode-se perceber a temática dos duplos pela presença das características físicas ou psicológicas de alguns personagens, como na figura horrível de Coppelius e Coppola, a representação para Nathanael de homem de areia, assim como traços semelhantes entre Spallanzani e o pai de Nathanael e, a mais que óbvia oposição, entre Olímpia e Clara. Da mesma maneira que Quint, em *Der Sandmann* (1992) identifica-se com o *Ungeheuer*, unindo-se a ele, inclusive, no final do romance. A identificação destas duas

²⁹¹ Original: „Wir lagen im Sand, wir sahen auf die Wellen; später, als ich hinausschwamm, rief er, Komm wieder zurück, es ist zu gefährlich! Er sorgte sich richtig, wie sich auch Christine manchmal gesorgt hat um mich.“ (KIRCHHOFF, Bodo. *Op. cit.* p. 149)

²⁹² Cf. KIRCHHOFF, *Op. Cit.* p. 213.

figuras entremeia-se na invenção do próprio Quint da figura fantasiosa *Ungeheuer*, na qual, em muitos trechos percebe-se a semelhança de traços. Um exemplo pode ser encontrado na página 61, enquanto Quint conta a Julian mais uma história de monstro, ele mescla com a sua própria, sobre a surpresa de ter se apaixonado por Helen.

E desta surpresa teve algo que ficou em mim, caso contrário nunca teria viajado para Túnis – também tenho me ocupado, *enquanto eu contava os tormentos do Ungeheuer; queria, de fato, sair da pele dele para fora*; ele não podia também comer em muitas quantidades, como comemos diariamente. Mas sua fome ainda era estrondosa, isto significa que teve que se torturar²⁹³.

Nota-se que o *Ungeheuer* representa uma parte (obscura) de Quint e que quer, assim como um duplo, sair e tomar a sua posição na identidade. E, justamente, nesta relação o romance encerra-se, o *Ungeheuer* sempre ao lado, com uma sombra, Quint, porém, como uma criança que quer ser, joga-se no “colo”.

Em *Sand* (2011), pela inserção de um narrador em primeira pessoa e o tempo pretérito, sabemos que a história refere-se a algo referente às lembranças infantis, como quando o narrador refere-se ao Sheraton e a Helen como elementos já conhecidos. Naturalmente, como uma lembrança vaga de uma criança, as imagens não podem ser formadas com nitidez, por isto este narrador assume não ter certeza do fato.

Meus pais haviam alugado um apartamento de dois quartos no nono andar; e quando eles me mandavam sair, como acontecia com frequência, para que pudesse fazer coisas misteriosas atrás das portas fechadas, eu ficava explorando sozinho o espaço do hotel. [...] Hoje não sei mais responder com certeza se também estive lá em cima no último dia de agosto de 1972 e percebi a turista americana e o motorista de táxi de um só braço ou se nesse ponto uma fotografia recobre minha memória. [...] Uma fotografia dessa porta, como apareceu à época em muitas revistas, está pendurada sobre minha escrivaninha²⁹⁴.

De qualquer maneira, em *Sand* (2011), o conceito de identidade permeia-se, da mesma forma, que em *Der Sandmann* (1992), pelo conceito do duplo, ou melhor, múltiplos. No enredo, Polidorio é um policial francês de descendência árabe transferido recentemente para Targat, a cidade cravada no deserto do Saara. Ele e seu parceiro, Canisades, procuram

²⁹³ Original: „Und von dieser Überraschung musste etwas in mir übrig sein, sonst wäre ich nie nach Túnis gereist - auch beschäftigte mich, während ich von den Qualen des Ungeheuers erzählte; wollte es nämlich aus seiner Haut heraus, durfte es auch nicht mehr die Mengen fressen, die täglich frass. Aber sein Hunger war nach wie vor ungeheuerlich, und hiess, es musste sich quälen (KIRCHHOFF, Bodo. *Op. cit.* p. 61) Grifo nosso.

²⁹⁴HERRNDORF, Wolfgang. *Op. cit.* p. 48

um criminoso que matou quatro pessoas em uma comunidade hippie de um oásis perto dali, Tindirna. Em uma destas investigações, Polidorio foi surpreendido com uma tempestade de areia, porém não sabemos, enquanto leitor, o que ocorreu depois, pois, nas páginas que seguem, um homem sem memória aparece em uma espécie de sótão no meio do deserto²⁹⁵.

Depois de confundido com um Cetrois, agredido com uma paulada na cabeça, o homem acorda sem memória no galpão perto de um posto de gasolina. Daí começa uma saga hostil em busca de sua identidade e tentativa de rememoração, mas neste processo, é perseguido e torturado, pois foi confundido com outros personagens na trama. Na comunidade *hippie*, foi confundido com o representante da seguradora da casa e, por isso foi enganado pelos membros quanto ao assassinato das quatro pessoas. Depois, foi enganado por Helen, sua suposta salvadora, disfarçada de representante de cosméticos, ela resgata o homem no posto. Com interesses secretos, ela cuida dele. O leitor descobre depois que ela representa a agência americana CIA e procura uma mina no deserto, provavelmente algo envolvendo o atentado terrorista em Munique, acontecido no mesmo período que a história em Targat. O homem sem memória é o personagem principal, mas pelo menos três nomes podem recair sobre ele: Carl, pois, voltando ao galpão onde foi encontrado, achou um jaleco com uma etiqueta bordada com o nome “Carl”²⁹⁶ e Cetrois, pois fora com este confundido, além de sua verdadeira identidade, Polidorio.

Na história, o leitor precisa, assim como unir pontas de um novelo, desenrolar. Como forma de “preservação do falso”²⁹⁷, Polidorio não é facilmente identificado como o homem sem memória. Como aponta Maar, uma série de ligações aponta para este resultado, consideração que diferencia a identidade do homem em ao menos três outras.

Carl fala a língua local, mas pensa em francês. Polidorio estudou em Paris e é insultado por seu um *Pied-noir*²⁹⁸, seu avô era árabe. Carl surpreende-se por saber alemão e até mesmo ler gótico; Polidorio passou a juventude na Suíça. Pode-se dizer que Carl está próximo dos 30 anos. Polidorio tem 28. Apesar das pessoas falarem com ele, Carl não é muito conhecido na cidade, pois Polidorio chegara à cidade há apenas oito semanas de Paris com a

²⁹⁵ Cf. HERRNDORF, Wolfgang. *Op. cit.* p. 88.

²⁹⁶ Cf. HERRNDORF, Wolfgang. *Op. cit.* p.157.

²⁹⁷ Em seu *blog*, *Arbeit und Struktur*, Herrndorf afirma serem os acasos, erros e enganos da construção diegética do romance serem apenas um recurso para a “preservação do falso”, sendo o romance então o “Lugar de Conservação do Falso” HERRNDORF, Wolfgang. **Arbeit und Struktur**. Hamburg: Rowohlt. 2013. *E-book*. S. 176

²⁹⁸ É uma expressão usada para referir-se aos franceses, e outros cidadãos de descendência européia, que viver na Norte de África francesa, Argélia, Tunísia e Marrocos por algumas gerações. “Em particular, o termo *Pieds-Noirs* é utilizado para aqueles cidadãos descendentes de europeus “regressaram” a França assim que a Argélia se tornou independente, ou nos meses seguintes.” **Oxford English Dictionary**, Oxford: Clarendon Press. 1989 p. 799.

mulher - não muito amada – e o filho concebido em 1969. Apenas quem reconhece Carl são dois colegas do comissariado central e uma prostituta viciada, que o xingou, porque ele não deu a ela sua morfina, como era hábito de Polidorio como pagamento para suas noites no bordel²⁹⁹.

Neste sentido, a identidade de Polidorio se projeta socialmente de diferentes formas. Se por um lado, ele não reconhece a si próprio, já que a memória constitui a base de nossa identidade, por outro lado, os outros o reconhecem e atribuem a ele sedimentos a sua identidade criada, ou forjada para o convívio – assim resulta a atribuição do nome Carl por Helen, pois ele precisava ter um nome para “existir³⁰⁰”. Nesta sedimentação de identidades, o perfil de Carl, Polidorio ou Cetrois, não pode ser totalmente construído pelo leitor, levando assim à confusão também no âmbito da recepção.

Sabe-se que a memória e a identidade social têm estreita relação, pois segundo Pollak,

a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também *um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si*. Se assimilarmos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro. Ninguém pode construir uma autoimagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros³⁰¹.

Neste raciocínio, presume-se que a acumulação de mais de uma identidade, como para Carl, que não sabendo a sua verdadeira, acredita em muitos momentos ser o outro - Carl, Cetrois, que lhe imposto. A constituição da identidade, como sugere Pollak, advém de uma série de processos referentes à imagem de si, criada ao longo de anos articuladas pelas memórias, e a imagem para si perante aos outros. Pode-se supor, aliás, no tocante à

²⁹⁹ Original: “Carl spricht die Landessprache und sieht arabisch aus, denkt aber auf Französisch. Polidorio hat in Paris studiert und wird im Streit als Pied-noir beschimpft, sein Großvater war Araber. Carl wundert sich darüber, dass er Deutsch versteht und sogar Fraktur lesen kann; Polidorio verbringt seine Jugend in der Schweiz. Carl wird auf knapp dreißig geschätzt, Polidorio ist achtundzwanzig Jahre alt. Carl wird, obwohl er Leute anspricht, in der Stadt nicht erkannt. Weil Polidorio, mit ungeliebter Frau und 1969 gezeugtem Kind, erst vor acht Wochen aus Paris dort angekommen ist. Wer ihn erkennt, sind zwei Kollegen aus dem Kommissariat und eine drogensüchtige Hure, die ihn beschimpft, weil er sie nicht mit Morphium aus der Asservatenkammer versorgt, wie es Polidorios Gepflogenheit war, der jede zweite Nacht im Bordell verbringt“ (MAAR, Michael. **Er hat's mir gestanden** : Überlegungen zu Wolfgang Herrndorfs **Sand**. Disponível em <http://www.merkur-blog.de/2013/08/zum-tod-von-wolfgang-herrndorf> (acesso em 30.11.2014)

³⁰⁰ Cf. HERRNDORF, Wolfgang. **Sand**. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Tordesilhas. 2013a. p. 157.

³⁰¹ POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Tradução e Transcrição Monique Augras. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992, p. 204

Carl/Polidório/ Cetrois, que a falta de coerência identitária interrompe o sentimento de continuidade.

Como referido no capítulo dois, uma citação abre cada capítulo de *Sand*. No capítulo 16, *Possibilidades de despertar*, o qual trata, basicamente, sobre a aparição de Carl em um sótão no deserto, a citação pode nos indicar uma segunda possibilidade interpretativa quanto à formação da identidade perdida do protagonista. As frases são atribuídas aos escritores franceses Pierre Souvestre e Marcel Allain do século passado.

- Fantômas.
 - Qu'avez-vous dit?
 - Et qu'est-ce que cela signifie?
 - Rien...Tout³⁰²!

O trecho sugere uma possível conversa entre os escritores, no qual criam, ou nomeiam, o personagem que ficou conhecido no início do século XX como Fantômas. Esta citação aparece no início da primeira publicação do livro sobre o rei dos mil disfarces, Fantômas. Este personagem, criado por Souvestre e Allain, obteve bastante sucesso. Em virtude do êxito do primeiro livro publicado em 1911, *Fantômas*, foram publicados ainda 32 livros – que soam como capítulos do primeiro - ao longo de dois anos. Com a morte de Souvestre em 1914, Allain publica ainda mais dez. O Fantômas é um mestre dos disfarces, que pode assumir várias identidades. O mestre do crime possui técnicas bastante irreverentes, como encher um quarto de areia, roubar e sumir. Os livros tratam, sobretudo, de como o Fantômas consegue escapar de todas as armadilhas tramadas para capturá-lo.

A continuação do trecho citado no início do capítulo de Carl em *Sand* de Fantômas, refere-se à pessoa que, com muitos nomes, consegue escapar e disfarçar-se:

Mais qu'est-ce que c'est?
 Personne... Et à présent, oui, c'est quelqu'un !
 Et que fait ce quelqu'un ?
 Il sème la terreur³⁰³ !

No que tange a identidade, ou desmantelamento dela, em Carl, remete-se propositalmente ao Fantômas. A menção ao famoso personagem da literatura francesa sugere

³⁰² Em francês, “Fantômas./ - O que você disse?/ - Eu disse Fantômas. / - E o que isso significa?/ Nada...tudo!” HERRNDORF, Wolfgang. *Sand*. Trad. Cláudia Abeling. São Paulo: Tordesilhas. 2013a. p. 87

³⁰³ Em francês: “Mas o que é isso?/ Ninguém... E, no entanto, apesar de tudo, alguém!// E o que faz esse alguém? Semeia terror!” SCHMID, Hans. Meister des Grauens. *Telepolis*. 2012. Disponível em <http://www.heise.de/tp/artikel/36/36325/1.html>. Acesso em 01.02.2015.

duas interpretações. A primeira de uma possível multifaces de Carl, que, como Fantômas, precisa (sobre)viver a diferentes ambientes e superá-los em momentos de fuga. Na segunda indicativa, refere-se à dissimulação, a qual, naturalmente o leitor de *Sand*, se conhecedor do Fantômas associa imediatamente. A sugestão indica que Carl pode, de maneira perfeita como o criminoso, simular sua própria perda de memória. Helen e Dr. Cockcroft, os agentes da CIA, acreditam nesta segunda opção³⁰⁴, por isso tratam Carl como se ele fosse um criminoso fugitivo.

De qualquer maneira, enquanto leitores, podemos apenas supor, pois o enredo não nos diz nada concretamente a respeito. Sabe-se apenas que pode ser *suposição* ou uma espécie de *patologia* providencial, já que há indicativas que Carl (Cetrois ou Polidorio) envolveu-se no caso da mina, por um acaso³⁰⁵. Neste caso, associa-se, de antemão, a dualidade de Carl ao conceito do duplo referido na ocasião anterior. Carl/Cetrois é sua sombra de Polidorio. Nesta suposição, aquele finge, dissimula e engana, de maneira magistral, até mesmo o leitor, isto é, Carl configura o duplo de Polidorio, policial de inteligência rasteira, de uma vida burguesa fracassada³⁰⁶, de inteligência rasteira e infelicidade. O duplo dele seria uma independência desta vida monótona e sem graça.

Assim terminou a página, assim terminou o caderno. Eu organizei as últimas folhas, eu as dobrei longitudinalmente. A partir disso, formei a fuselagem e as asas, fiz um aviãozinho de papel. E com este aviãozinho pisei na borda do telhado para jogá-lo de lá, e eu com ele. Eu ainda reforcei as asas e mantive assim, ouvi novamente o barulho de uma porta interior. Eu me virei; eu não me atrevi respirar³⁰⁷.

³⁰⁴ HERRNDORF, Wolfgang. *Op. cit.* 2013a.p. 347.

³⁰⁵ Cf. ARNOLD, Sonja. Der “Aufbewahrungsort des Falschen” - Fehler und Zufälle in Wolfgang Herrndors Roman *Sand* am Beispiel des Homonyms Mine. **Pandemonium**, São Paulo, v.16, n. 21, Jun/2013, p. 41.

³⁰⁶ Polidorio casou com uma mulher que não ama, teve um filho, foi transferido, odeia a África, não recebe bem por isso, odeia seu trabalho.

³⁰⁷ Original: “Damit endete die Seite, damit endete das Heft. Ich ordnete die letzten Blätter, ich knickte sie der Länge nach. Ich formte daraus Rumpf und Flügel. Ich faltete einen Flieger. Und mit diesem Flieger trat ich an die Kante des Dachs, ihn weit in die Nacht zu werfen und mich mit ihm. Ich verstärkte die Flügel noch und holte dann aus, da hörte ich erneut das Geräusch einer inneren Tür. Ich drehte mich um; ich wagte nicht zu atmen“. (KIRCHHOFF, idem, 1992, p. 212)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fim de verificar estratégias de intertextualidade entre as obras, *Der Sandmann* (1816), *Der Sandmann* (1992) e *Sand* (2011), esta investigação abordou três pontos cruciais. O primeiro foi investido na metáfora do deserto e seus aportes históricos. Depois tratamos dos meandros formais da narrativa, levantando pontos comuns nos textos. Por último, como um reflexo de toda a trajetória anterior, referimo-nos à constituição identitária nos romances e conto, os quais perpassam pela ideia de fracasso ou entrega ao mundo inalcançável.

Como se evidenciou, em *Der Sandmann* (1992) e *Sand* (2011), o espaço narrativo é o deserto do Saara. Nas duas obras evidencia-se, de antemão, a forte carga metafórica na tradição literária relativa aos desertos. Naturalmente, destes, é necessário mencionar a transitoriedade, o efêmero, a solidão, e, sobretudo a carga religiosa do local. Na bíblia, aliás, vemos duas grandes vertentes simbólicas para os desertos. A primeira e, possivelmente mais marcante – dado a conhecida passagem de Jesus no deserto –, representa a perseverança e constante superação buscada pelos homens. De maneira óbvia, no viés sacro, deus interfere nas decisões e auxilia na busca por algo extraordinário, assim como fez com o povo de Israel. Para o segundo ponto de referência religiosa, pode ser dito que o deserto foi representado constantemente na bíblia como um local de reflexão, vários são os personagens que foram deixados por deus no deserto para que pudessem refletir sobre a fé.

Sobre a reflexão no deserto, temos os protagonistas, Carl/Polidorio/ Cetrois e Quint, em momentos cruciais no romance, pensando em sua própria existência. Percebe-se que, assim como os eremitas, estes protagonistas retiram-se para lugares vazios, desertos, para que os pensamentos possam ser mais claros. Quint procura a noite, na qual pelas ruas labirínticas de Túnis possa refletir sobre como o ser humano pode ser impressionante³⁰⁸.

Para Polidorio/Carl em dois importantes momentos há a reflexão sobre a existência de si e do homem na vastidão do deserto de Targat. No primeiro, como uma espécie de epifania, ele é acometido por uma solução para o caso do homem, que supostamente matou quatro pessoas em uma comunidade hippie³⁰⁹. De todo modo, neste trecho percebe-se a injustiça dos homens e o acaso infeliz da acusação de um homem inocente. Amadou-Amadou, um tuaregue dos confins desérticos, quem iria se importar? Os hippies conhecidos pelo slogan

³⁰⁸ KIRCHHOFF, Bodo. *Der Sandmann*. Frankfurt: Suhrkamp 1992. p.85, 89-91.

³⁰⁹ HERRNDORF, Wolfgang. *Areia*. Traduzido por Cláudia Abeling. São Paulo: Tordesilhas. 2013. p.73.

paz e amor, no deserto servem a impulsão humana de sobrevivência, valendo-se de qualquer artifício para que seja atingido um objetivo. Eles mentem sobre as testemunhas do assassinato para Polidorio, confundido com o cobrador de seguros, para que pudessem resgatar a quantia assegurada. Assim, como em um jogo de aparências e quebra de clichês, o romance pauta-se. No segundo momento, já sem memória, Carl (Polidorio) constata que o oposto da palavra civilização não é barbárie³¹⁰, mas solidão. Sem identidade, vagando no deserto, assim como os eremitas³¹¹, Carl reflete sobre a situação insignificante pelas quais os homens podem ser localizados. A imensidão do deserto, das galáxias, da incrível indiferença desta paisagem – e do mundo - frente ao pequenino homem – ou seja, como um grão de areia no universo.

Esta paisagem e os acontecimentos infelizes e injustos no deserto provam que, diferente da crença cristã, deus não auxilia a todos. Pelo contrário, nestes desertos, ele parece não estar presente. Quint de *Der Sandmann* (1992) acreditava ser deus indiferente aos fatos acontecidos no deserto. De qualquer maneira, porém, há esperança. Camus em *O mito de Sísifo* assevera que a esperança é intrínseca a qualquer indivíduo. Contudo, ela representa o atestado de frustração, já que não podemos controlar os acontecimentos da vida. Assim como ocorreu a Carl que finalmente ao escapar da morte e da perseguição é alvejado por um tiro de um desconhecido. Da mesma maneira acontece a Quint, que a busca por algo extraordinário e corajoso resultou em alucinação e morte. O mundo é indiferente e cíclico, como o deserto, assim como nos apontou Camus em *O estrangeiro* e *O Mito de Sísifo*.

Em esperança do homem do encontro de algo extraordinário, típico de uma época romântica, pauta-se o conto de *Der Sandmann* (1816). A busca pela mulher idealizada, a deusa imaculada, torce a visão de Nathanael, que através de lentes de aumentos enxergava o mundo de uma maneira interior fantasmagórica, habitando dentro do protagonista somente sonho e pressentimento. Excluída assim a razão, a miragem de uma mulher perfeita só pôde ser encontrada no conto em forma de boneca, Olímpia, e reside a loucura do personagem. Da mesma forma, a busca do amor idealizado por Quint, Em *Der Sandmann* (1992) de um relacionamento sem precedentes concretos, conduz o personagem ao desatino. A confusão de Túnis, a enganação de Dr. Branzger, o não-aparecimento de Helen resultam na loucura e (suposto) suicídio do protagonista, assim como acontece a Nathanael. Destas miragens e alucinações liga-se o elemento do deserto dos livros contemporâneos à distorção da visão em *Der Sandmann* (1816).

³¹⁰ HERRNDORF, Wolfgang. *Op. cit.* p.289.

³¹¹ Uma diferença entre os eremitas e a situação na qual Carl reflete pauta-se pela vontade. Os eremitas escolhem a solidão do deserto para refletir, já Carl fora empurrado pelo acaso, pois precisara fugir de seus perseguidores. De qualquer maneira, a situação da reflexão epifânica é a mesma.

Nestes entrecruzamentos, cabe ressaltar o plano formal das narrativas. Nelas, uma série de pontos em comum pôde ser abordada. Dentre eles, é importante realçar que, ao que parece, referem-se imediatamente à temática confusa e não-confiável das tramas, como um reflexo no espelho. Notou-se, nas três narrativas, a utilização de três grandes eixos comuns: a metaficcionalidade, a multiperspectividade e a alternância de vozes. Naturalmente, entre estas narrativas, outros pontos ainda poderiam ser levantados, como a presença do elemento irônico, que conduz o olhar do leitor ou o desfoca.

Em *Der Sandmann* (1816), as características formais aludem à modernidade do conto. A multiperspectividade vista, por muito tempo, como falha do autor é atualmente caráter de seu vanguardismo, assim como a alternância de vozes, deixando aparecer por um fio translúcido a autoria. Da mesma maneira, por meio do diário de Helen, em *Der Sandmann* (1992), a metaficcionalidade evoca sua função. Em *Sand* (2011), pode-se constatar a criação narrativa, que assim como um diretor de cinema, Herrndorf arquiteta suas câmeras.

De fato, há nos livros uma comprovação de uma espécie de progressão destes critérios que outrora Adorno confirmou ser índice de modernidade: a incerteza do narrador. Destas características comuns é, possivelmente, o narrador o engendro genial dos textos, pois estes não admitem uma compreensão absoluta do enredo ou do caráter de personagens. Além disso, estes narradores regulam a maneira como vemos os elementos das narrativas, deixando para trás lacunas, o qual somente a imaginação do leitor pode cobrir.

De qualquer maneira, estas características estruturais comuns evidenciam que Meier propôs em suas aulas na Universidade de Kiel³¹²: o aparecimento de novo subgênero da modernidade, a pós-pós- modernidade. Apesar de não concordarmos com a titulação em geral, por acreditarmos não haver ainda uma superação da modernidade, cremos que, de certa maneira, a nomenclatura faz algum sentido quando confrontamos justamente estes índices de modernidade propostos por Adorno. A relativa progressão do aparecimento destas características, em textos considerados intertextuais, evoca esta temática. Em *Der Sandmann* (1816) há uma utilização sutil de itens como a metaficcionalidade e multiperspectividade, em *Der Sandmann* (1992) a ocorrência é um pouco maior, assim como também aumenta a dificuldade de compreensão do leitor. Em *Sand* (2011) esbarramos no suprassumo destas teorias, o excesso de troca de perspectivas, a ocorrência de múltiplos personagens, o excesso de figuras da realidade e uma profunda dificuldade do leitor frente à compreensão do enredo, exigindo deste a atenção e participação efetiva.

³¹² Disponível em <http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/vorlesungen.asp> Acesso em 02.01.2015.

Assim como o caráter narrativo formal, as temáticas oferecem também uma espécie de progressão no que tange à formação identitária dos personagens principais. Em *Der Sandmann* (1816) vimos um indivíduo que, impossibilitado de sua escolha pela poesia e encanto, pois o mundo burguês já não permitia tal encontro, se vê excluído e descartado e, afetado psicologicamente por isto, sucumbe. Ou ainda em termos mais enfeitados, referindo-se à metáfora de jogar-se da torre, pode-se dizer que, ele abraçou o poético e se entregou a liberdade de sua loucura. Da mesma maneira, Quint, no meio da confusão de um mundo contemporâneo, no qual mesmo casado, a solidão e o tédio o acometeram, entregou sua integridade ao Dr. Branzger e a sua própria inocência, que ludibriado como uma criança, não viu alternativa à sua loucura obstinada da liberdade amorosa. Assim como em *Der Sandmann* (1816), o protagonista sucumbe. Joga-se de um telhado ao possível encontro desta liberdade. Em *Sand* (2011), Polidorio/Carl representa a completa perda de si mesmo num mundo globalizado, no qual no transitar de diferentes culturas, etnias, credos e, principalmente, em jogo de aparências próprio de nosso tempo contemporâneo, o indivíduo não tem outra escolha a não ser encontrar buscar por si mesmo, por sua identidade. Estas perspectivas identitárias comprovam, antes de tudo, o sujeito social em constante devir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In:_____. **Notas de Literatura I**. 2.ed. São Paulo: 34 2012. pp. 55-63.

ARNOLD, Sonja. Der “Aufbewahrungsort des Falschen” -Fehler und Zufälle in Wolfgang Herrndors Roman *Sand* am Beispiel des Homonyms Mine. **Pandemonium**, São Paulo, v.16, n. 21, Jun/2013, p.25-47.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2009.

BARTHES, Roland. **Aula**. Traduzido por Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____. **O rumor da língua**. Traduzido por Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARTHES, Roland. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. [1970]

BENJAMIN, W. O narrador: reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov. In_____. **Sobre a arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa, Portugal: Relógio d’água, (1992). p.27-57.

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In:_____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. v.1.

BERG, Jan. Techniken der medialen Authentifizierung. In: VON KEITZ, Ursula; HOFFMANN, Kay (Hrsg.). **Die Einübung des dokumentarischen Blicks**. Marburg: Schüren, 2001. S. 51-70.

BÖHN, Andreas. Metafiktionalität, Erinnerung und Medialität in Romanen von Michael Kleiber, Thomas Lehr und Wolf Haas. In: BAREIS, A. GRUB, F. T. (Hrsg.). **Metafiktion: Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur**. Berlin: Kaleidogramme 57, 2010 p.11– 34.

BOOTH, Wayne C. **A Retórica da Ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 261- 287.

CALVINO, I. (Org.). **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMARGO, Robson. A Forma Pura no Teatro. A Teatralização do Mundo Segundo Witkacy (1885-1939). **Revista Karpa**, 5.1-5.2, 2012. Disponível em: <http://web.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa5.1/Site%20Folder/robson1.html>.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMUS, Albert. **A peste**. Traduzido por Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Saraiva, 2011.

CAMUS, Albert. **O Estrangeiro**. Traduzido por Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Saraiva, 2011.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Traduzido por Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Saraiva, 2011.

CARDOSO, João Batista. **Teoria e Prática de leitura, apreensão e produção de texto**: por um tempo de "PÁS" (Programa de Avaliação Seriada). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

CESAROTTO, O. **Contos sinistros: No olho do outro**. São Paulo: Max Limonad, 1987.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.

DYER, Charles H. **The Rise of Babylon: Is Iraq at the Center of The Final Drama**. Chicago: Moody Press, 2003.

ECO, Umberto. **Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
Eigenverlag, 2009.

ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. São Paulo: Zahar Editores, 1980.

FREUD, S. **Das Unheimliche: Aufsätze zur Literatur**. Frankfurt am Main: Fischer, 1982.

FREUD, S. O estranho. In:_____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Traduzido por Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 233-269. V. XVII

GAIMAN, Neil. **Sandman**: edição definitiva. Barueri: Panini Books, 2010. Volume 1. Originalmente publicado entre 1989 e 1996. GAIMAN, Neil. **Sandman** - prelúdios & noturnos #1. São Paulo: Tudo em Quadrinhos, 1999. GAIMAN, Neil. **Sandman** – The Doll's House. New York: Vertigo/DC Comics, 1995.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Arcádia, 1979.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. 3.ed. Lisboa: Veja, 1995.

GENETTE, Gerárd. **Fiktion und Diktion**. München: Wilhelm Fink, 1992.

GUTJAHR, Ortrud. Vom Unheimlichen an der Trennung. E.T.A. Hoffmanns Erzählung und Bodo Kirchhoffs Roman ‚Der Sandmann‘. **Freiburger Literaturpsychologische Gespräche – Trennungen**, Bd. 13, Würzburg, 1994, Seite 65-82.

HARTOG, François. **The Mirror of Herodotus**. Berkeley: University of California Press, 1988.

HEISE, Eloá de Pierro. Hoffmann: o irromper do mal. **Revista Itinerários**, Araraquara, n.24, pp.163-177, 2006.

HERODOTO. **História**. Traduzido por M.da G. Kury. Brasília: Ed. UnB, 1985.

HERRNDORF, Wolfgang. **Sand**. Berlin: Rowohlt, 2013.

HERRNDORF, Wolfgang. **Tschick**. Berlin: Rowohlt, 2011.

HERZFELD, Ernst; WALSER, Gerold. **The Persian Empire: Studies in Geography and Ethnography of the Ancient Near East**. Steiner, 1968.

HOFFMANN, E.T.A. **Der Sandmann**. Stuttgart: Phillip Reclam, 1991.

HOFFMANN, E.T.A. O homem da areia. In: _____. **Contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Imago. 1993.

HOFFMANN, ETA. **Contos sinistros**. São Paulo: Max Limonad, 1987.

HOFFMANN, ETA. **Der Sandmann**. Stuttgart: Phillip Reclam, 2004.

HUBNER, Manu Marcus. As jornadas dos israelitas pelo deserto. **Estação Literária**, Londrina, v.10, p.276-287. 2013.

HÜNNIGER, Andrea Hanna. Die Wüste ist ein sinnloser Ort. **Die Zeit**, Hamburg, 22.nov. 2011.

ICE, Thomas. A Babilônia na Profecia Bíblica. Disponível em: http://www.chamada.com.br/mensagens/babilonia_profecia.html. Acesso em: 22/11/2014.
Rio de Janeiro: Imago, 1993. p.113-147.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Traduzido por Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

KANDEL, Eric. **Auf der Suche nach dem Gedächtnis**. München: Panthenon, 2009.

KIRCHHOFF, Bodo. **Der Sandmann**. Frankfurt: Suhrkamp, 1992.

KITTLER, Friedrich. A. „Das Phantom des Ichs“ und die Literaturpsychologie E.T.A Hoffmann – Freud – Lacan. In: _____.(Hrgs.). **Urszenen**. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurkritik. Frankfurt:Suhrkamp, 1977.

KITTLER, Friedrich. **Die Lanterna Magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien**. Disponível em: <http://edoc.huberlin.de/hostings/athenaeum/documents/athenaeum/1994-4/kittler-friedrich-219/PDF/kittler.pdf>> Acesso em 16.01.2015.

KORFMANN, Michael. A literatura moderna e a visibilidade: do Abstrato e da distorção no romantismo. **Revista Letras**, Curitiba, n. 70, set./dez. 2006. p. 33-57.

KORFMANN, Michael. E.T.A. Hoffmann e a questão ótica. **Contingentia**, Porto Alegre, v.1, 2006.

KREMER, Detlef. **E.T.A. Hoffmann zur Einführung**. Hamburg: Junius, 1998.

LEITE, Ligia C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1997.

LEVINAS, E. **Totalidade e infinito**. Traduzido por José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988.

LIMA, Luiz Costa. **Estruturalismo e teoria da literatura**. Petrópolis: Vozes, 1973.

LINDEMANN, U; SCHMITZ-EMANS, M. (Hrsg.). **Was ist eine Wüste?** Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.

LINDEMANN, Uwe. **Die Wüste: Terra incognita, Erlebnis, Symbol; eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart**. Heidelberg: Winter, 2000.

MAAR, Michael. **Er hat's mir gestanden Überlegungen zu Wolfgang Herrndorfs Sand**. Disponível em: <http://www.merkur-blog.de/2013/08/zum-tod-von-wolfgang-herrndorf> Acesso em: 30/11/2013.

MASSCHELEIN, Anneleen. Unheimlich/das Unheimliche. In: BARCK, Karlheinz (ed.). **Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB) - Historisches Wörterbuch in sieben Bänden**. Stuttgart: Metzler, 2005. p.241-60. Volume 6.

MORETTI, Franco. "O século sério". **Novos Estudos CEBRAP**, n. 65, São Paulo, março 2003, pp. 3-33.

MORITZ, Rainer. Wenn kein Sandkorn auf dem anderen bleibt. Disponível em: [http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/1622678/\(31/01/2013\)](http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/1622678/(31/01/2013)). Acesso em: 30/11/2014.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. 3.ed. São Paulo: USP, 2010. p. 126-182.

NÜNNING, Ansgar. Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In: _____. (Hrsg.). **Unreliable Narration**. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: WVT, 1998.

PASSIG, Kathrin. Wann hat es „Tschick“ gemacht, Herr Herrndorf? Kathrin Passig im Gespräch mit Wolfgang Herrndorf. Disponível em: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/im-gespraech-wolfgang-Herrndorf-wann-hat-es-tschick-gemacht-herr-Herrndorf-1576165.html> Acesso em: 02\12\2014.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Tradução e Transcrição Monique Augras. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992.

RANK, OTTO. **Der Doppelgänger**. Bremen: Dogma, 2013.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 2000.

ROSENFELD, Katrin. **Antígona – de Sófocles a Hölderlin**. Por uma filosofia “trágica” na literatura. Porto Alegre: L&PM, 2000.

ROSENFELD, Katrin. Entre o tédio e o suspense. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 4 jun. 2000.

RUIZ, Castor M. M. B. **As encruzilhadas do humanismo**: a subjetividade e a alteridade ante os dilemas do poder ético. Petrópolis: Vozes, 2006.

SCHEFFEL, Michael. Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Tübingen: Niemeyer 1997. In: KARPFF, Ernst [...] (Hrsg.). **Spiegelkabinett der Illusionen**. Filme über sich selbst. Marburg: Schüren, 1996.

SCHNEIDER, Mirjam u. Steffen. Zerstörung des Selbst, Erwartung des Anderen: Opferfiguren in den imaginären Orientreisen Der Sandmann von Bodo Kirchhoff und 1979 von Christian Kracht. In: GÖRNER;MINA, Rüdiger u. Nima (Hrsg.). **Wenn die Rosenhimmel tanzen**: Orientalische Motive in der deutschsprachigen Literatur des 19. Und 20 Jahrhundert. München, 2006. p. 213-230.

SCHNEIDER, Ralf. **Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans**. Tübingen: Stauffenburg, 2000.

STAM, Robert; et al. **Nuevos conceptos de la teoria del cine**. Barcelona, Paidós, 1992.

STANZEL, Franz K. **Theorie des Erzählens**. Göttingen: UTB 1995.

TAVARES, Braulio. **Freud e o estranho**: contos fantásticos do inconsciente. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2007.

TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. In:_____. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971.p.211-256.

Todorov, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Símbolo, 1975.

TODOROV, Tzvetan; BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971.

VON NAYHAUSS, Dirk. **Das Schlimmste wäre das Gefühl, etwas versäumt zu haben**. Disponível em: <http://chrismon.evangelisch.de/artikel/2012/%E2%80%9Edas-schlimmste-waere-das-gefuehl-etwas-versaeumt-zu-haben%E2%80%9C-15737>. Acesso em 7/01/15.

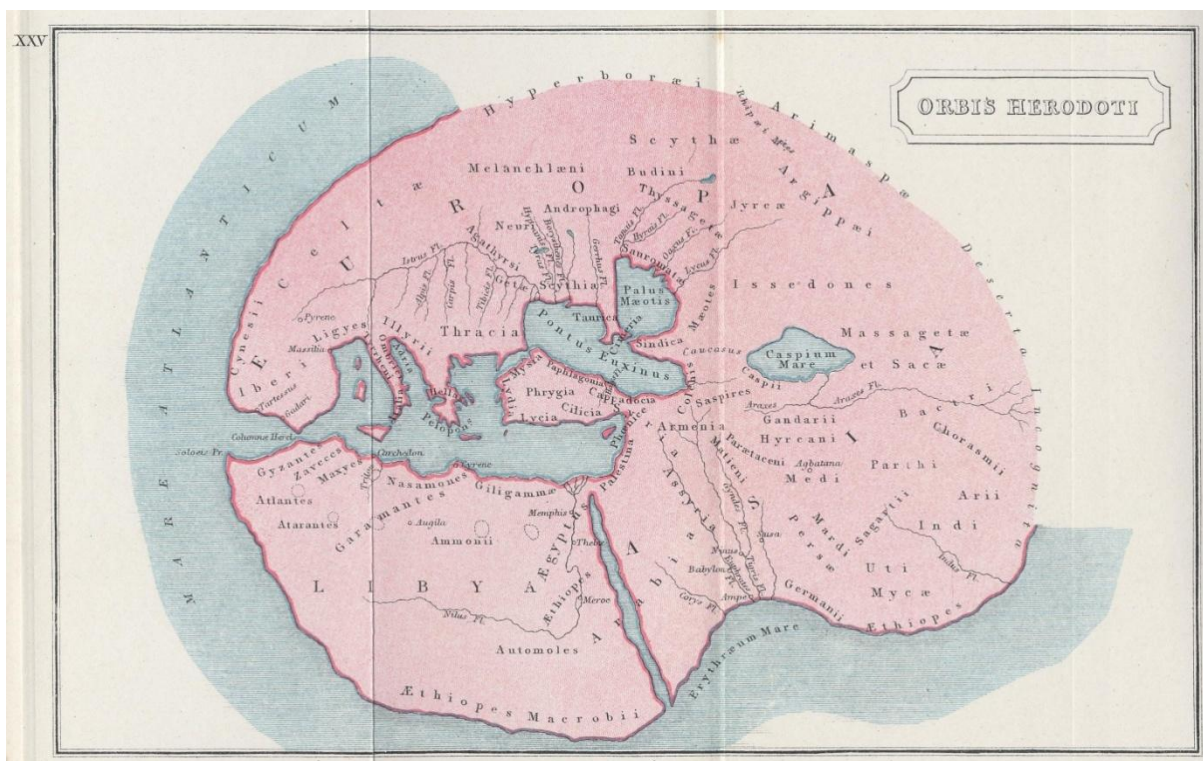
WOOD, James. **Como funciona a ficção?** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZOLA, Émile. **Germinal**. Traduzido por Silvana Salerno. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

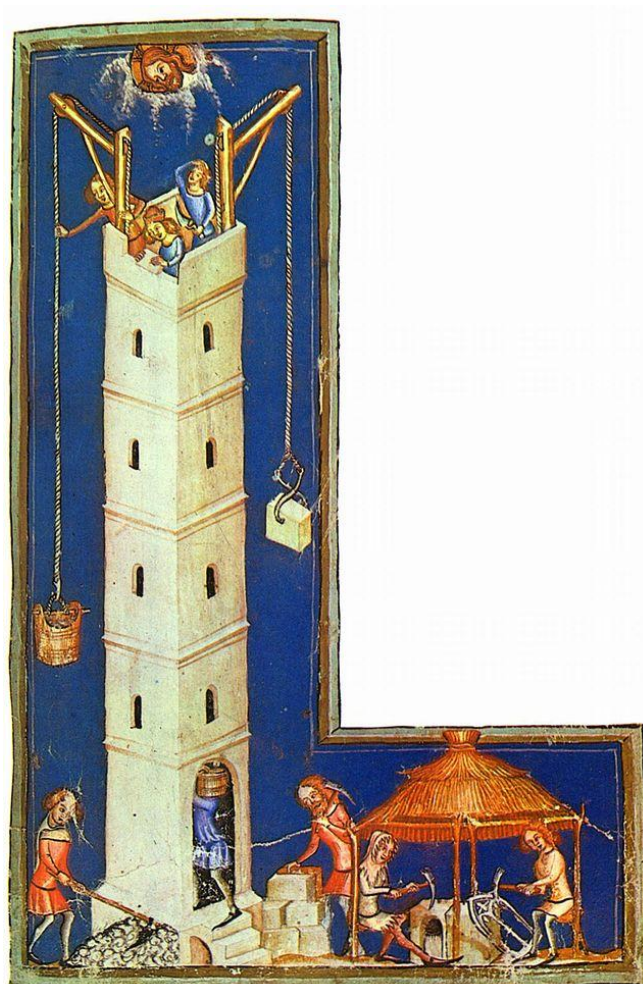
APÊNDICE

Ao longo desta dissertação foram referidas, repetidas vezes, às ligações dos textos com imagens, tanto no sentido metafórico, quanto no sentido real. Por isto, sentiu-se a necessidade de uma explanação não apenas no caráter linguístico, no qual a língua e suas habilidades permitem, mas antes de tudo de uma ligação imagética, agregando assim, como o tema de toda a dissertação refere-se, ao sentido visual propriamente. Este índice de imagens que recorreremos aqui representa não somente um auxílio para as elucidações anteriores, mas agrega a força óptica dos três objetos de estudo.

APÊNDICE A – Representação moderna do “mundo” na concepção de Heródoto³¹³

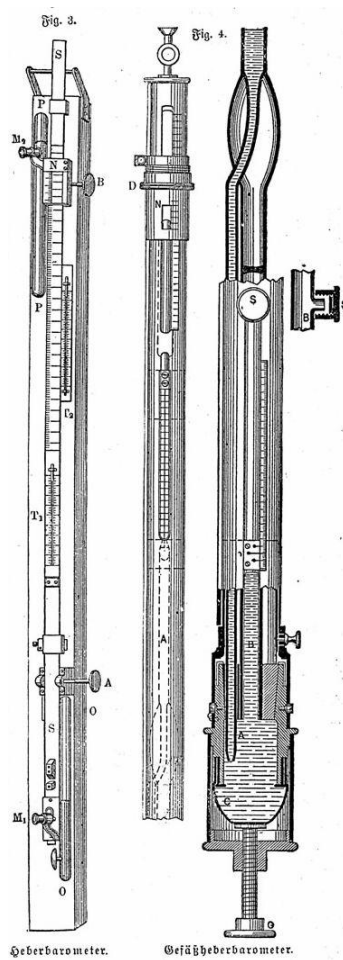


³¹³ Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/17124/17124-h/17124-h.htm> acesso em 01.02.2015.

APÊNDICE B – A construção da torre de Babel³¹⁴

³¹⁴ Disponível em

http://pt.wikipedia.org/wiki/Torre_de_Babel#mediaviewer/File:Maciejowski_Tower_of_Babel.jpg acesso em 01.01. 2015.

APÊNDICE C – Barômetro do século XIX³¹⁵

³¹⁵ Disponível em http://de.wikipedia.org/wiki/Barometer#mediaviewer/File:Barometer_MK1890.jpg acesso em 01.02. 2015.

APÊNDICE D – As moiras tecendo o fio da vida. Alegoria, de Strudwick³¹⁶ (1885)

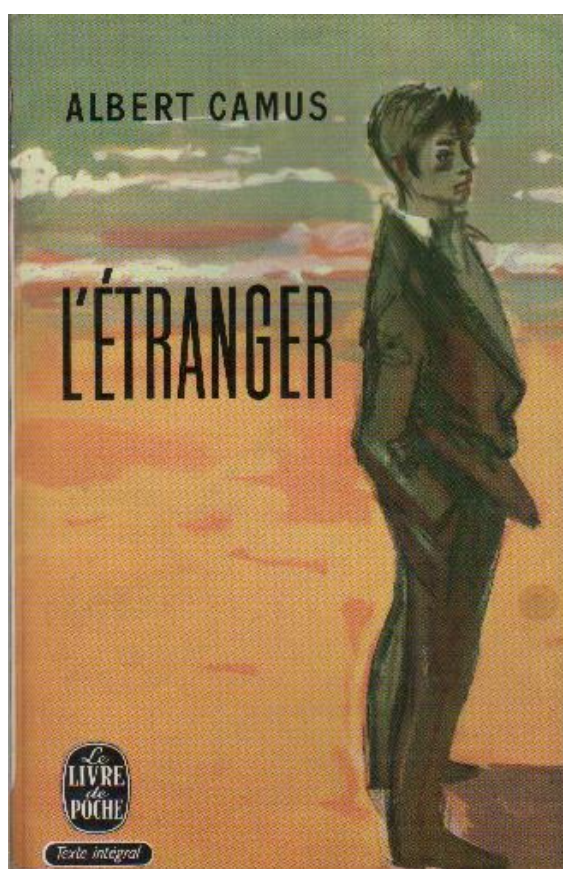


³¹⁶ Imagem disponível em <http://bakaardi7.tumblr.com/post/79945711760/as-moiras-com-o-fio-da-vida-alegoria>
. acesso em 01.01. 2015.

APÊNDICE E – Selo em lembrança aos combatentes franceses na África do Norte³¹⁷

³¹⁷ Disponível em <http://tempsreel.nouvelobs.com/politique/20061205.OBS1599/hommage-aux-combattants-d-afrique-du-nord.html> . Acesso e 01.01.2015.

APÊNDICE F – Capa da publicação edição francesa de O estrangeiro de Albert Camus³¹⁸



³¹⁸ Disponível em <http://www.doudouworld.com/pages/livres/l-etranger-albert-camus/> acesso em 01.01.2015.

APÊNDICE G– Autômatos construídos pelo relojoeiro Jaquet- Droz no século XIX³¹⁹.



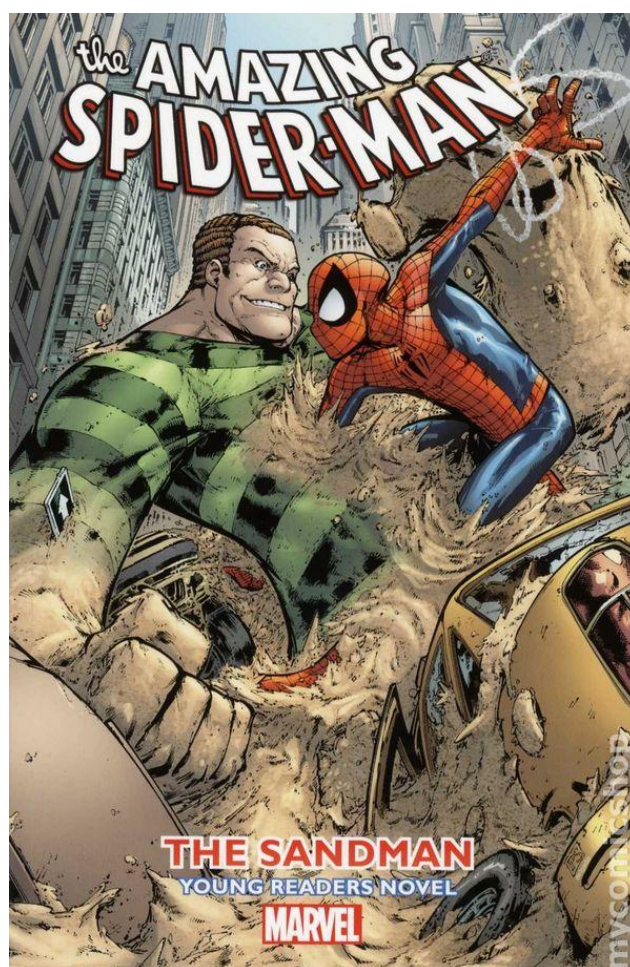
³¹⁹ Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Jaquet-Droz_automata acesso em 01.01.2015.

APÊNDICE H – desenho de Hoffmann de Coppélius sendo recebido pelo pai de Nathanael.



Der Sandmann, Federzeichnung von E.T.A. Hoffmann

APÊNDICE I – O homem de areia da Marvel.



APÊNDICE J – O sonho, o homem de areia de Neil Gaiman.



APÊNDICE K – o autor de *Sand*, Wolfgang Herrndorf³²⁰.



³²⁰ Disponível em <http://www.wolfgang-herrndorf.de/2011/03/dreizehn/> Acesso em 01.01. 2015.

APÊNDICE M – Sono e seu meio-irmão (Hipnos e Tântato),
de John W. Waterhouse (1874)³²¹.



³²¹Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Morfeu#mediaviewer/File:Waterhouse-sleep_and_his_half-brother_death-1874.jpg Acesso: 30/01/2015.

APÊNDICE N – Ilustração de Vilhelm Pedersen do Ole Lukøje³²².



³²² Disponível em

http://de.wikipedia.org/wiki/Sandmann#mediaviewer/File:Vilhelm_Pedersen,_OLE_LUK%C3%98JE,_ubt.jpeg
acesso em 01. 01. 2015.

APÊNDICE O – “Der Mond ist aufgegangen“ Ilustração de Ludwig Richter (1856)³²³

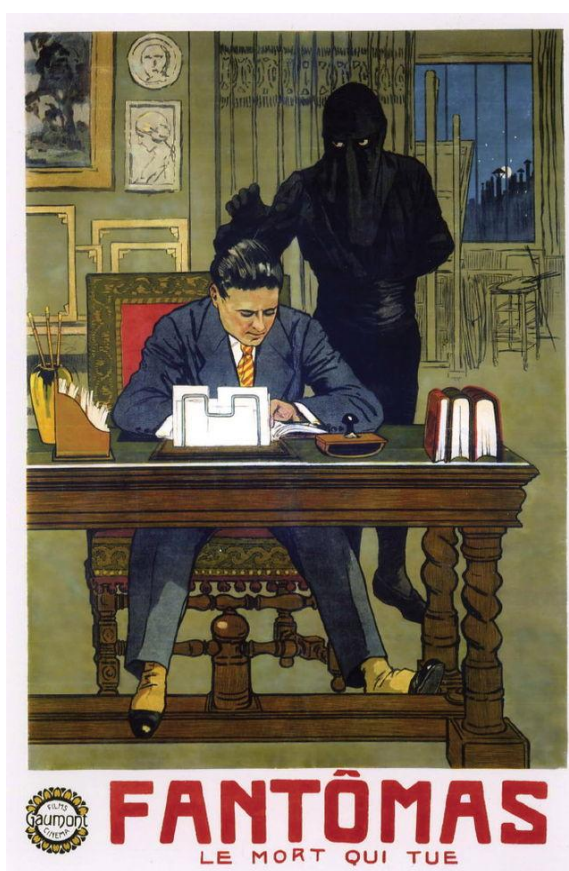
³²³ Disponível em

http://de.wikipedia.org/wiki/Abendlied_%28Matthias_Claudius%29#mediaviewer/File:L_Richter_Der_Mond_ist_aufgegangen.jpg acesso em 01. 01. 2015

APÊNDICE P – A representação do Der Sandmann no seriado *Unser Sandmännchen*.



APÊNDICE Q – Capa do livro Fantômas de 1913.



APÊNDICE R – O HOMEM ESCULPIDO NA AREIA – AUTOR DESCONHECIDO³²⁴.



³²⁴ Disponível em <https://br.pinterest.com/source/kitaro10.com/> acesso em 01.01.2015.