

A LITERATURA MODERNA E A VISIBILIDADE: DO
ABSTRATO E DA DISTORÇÃO NO ROMANTISMO

*Modern literature and visibility: on abstractism and
distortion in romantic literature*

Michael Korfmann*

1 INTRODUÇÃO

Até a modernidade, definida aqui como a diferenciação social em diversos sistemas funcional-comunicativos, sobretudo no século XVIII, concebeu-se o mundo como a totalidade do visível e invisível, um inventário destinado a ser achado ou descoberto (*inventio*). Neste quadro, compreende-se a literatura, bem como a arte em geral, sob os conceitos de mimesis, *imitatio* e representação: a obra literária representa aquilo presente ou implícito, porém não realizado, da natureza ou da ordem divina e, paralelamente, é obrigada a escolher a temática e o gênero conforme o *ranking* social do público-alvo. Na modernidade, o conjunto social se gera de observações e comunicações específicas e funcionalmente diferenciadas sem referência absoluta a um mundo pré-determinado a ser descoberto. Assim, a literatura observa seu ambiente, como qualquer outra área social, por uma comunicação específica com programas variados historicamente, resumidos em categorias como o romantismo, o realismo ou a vanguarda.

Para produzir esta comunicação, a literatura moderna, como sistema autônomo, observa outros sistemas, como a economia, a política ou o

* Professor adjunto no Instituto de Letras/Setor de Alemão - UFRGS.

direito, e pode integrar na comunicação literária todos os elementos que lhe convêm ou, ao contrário, se distanciar de seu ambiente em direção a uma linguagem poética “pura”, desligada das demais formas sociocomunicativas, concentrando-se em si mesma. Se a produção literária e as reflexões teóricas do romantismo ainda refletem a ambição de definir e medir esta nova autonomia comunicativa como um sistema diferenciado entre outros, conhece-se bem o processamento literário de construções artísticas de uma proximidade maior com a área econômica, política ou jurídica da literatura realista.

Pretende-se mostrar neste trabalho a importância dos *media* óticos neste processo constitutivo de uma qualidade textual específica. Enquanto o romantismo, tratado aqui, sobretudo em relação à Alemanha, se define também por meio da relação com certos aparelhos óticos, como a câmera obscura, a lanterna mágica ou as encenações fantasmagóricas, bem como na rejeição das imagens “claras” e focalizadas em favor de uma transparência abstrata, como no caso de Novalis, o realismo certamente ganha contornos nítidos na discussão sobre a fotografia como *medium* dominante do século XIX e parâmetro do olhar empírico-científico. Mas isso não significa que se pode partir de uma relação direta de causa-efeito entre os *media* e a literatura no sentido de que a última tentasse imitar o olhar medial de forma textual; antes de tudo, trata-se de mostrar como se realiza a discursivização dos *media* para o campo literário, onde estes assumem a função de um marcador, modalizando e reorganizando a qualidade textual e literária. Assim, os *media* óticos exercem um efeito poetológico sobre a concepção do potencial literário, resultando em transferências e adaptações das qualidades mediais para o campo textual, e se manifestam nas convicções referentes à qualidade literária no contexto das novas possibilidades mediais, sem que isso tenha conseqüências singulares, automáticas ou limitadas a uma única forma artística.

Assim, não pode surpreender que encontramos, no romantismo, posições diversas em relação à visibilidade: a mediação literária equilibrada entre o mundo externo e interno em Goethe; a fantasmagoria textual como produto da fantasia e instrumento transformador da realidade prosaica, bem como o questionamento da perspectiva, em E. T. A. Hoffmann; e a abstração do visível do mundo objeto em favor de uma esfera mais “pura”, infinita e absoluta em Novalis. Com isso, traçamos as posições que formam os pontos centrais desta investigação.

2 ROMANTISMO

Antes de entrar na temática proposta, faz-se necessário um curto esclarecimento sobre o uso do conceito do romantismo e suas definições diversas. É conhecido o fato de que a história literária alemã dividiu a produção literária por volta de 1800 em três categorias, que incluem, além do romantismo, ainda o classicismo, sobretudo de Goethe e Schiller, e a fase juvenil de ambos, chamada de *Sturm und Drang*. Vale a pena lembrar que a categoria do classicismo, fundada pela história literária e não resultado de uma autodescrição dos próprios escritores, não se gerou tanto a partir de elementos estilísticos dos textos, mas, antes de tudo, como categoria fundadora de uma tradição artística nacional. Para nossa abordagem, não seguimos esta tradição. Mantemos a definição do romantismo como conceito histórico para a produção literária em torno de 1800. Em nossa visão, as obras alemãs por volta de 1800 pertencem, antes de tudo, a uma literatura que observa sua própria diferenciação, percebe-se como autônoma e abre possibilidades temáticas e estilísticas até então desconhecidas. Concordamos com a maioria dos romanistas e comparatistas que tendem a chamar toda esta fase literária entre 1770 e 1830 de “romantismo” e renunciam a um período “clássico” independente e separado. Vemos o uso de elementos estilísticos “clássicos” em certas obras de Goethe ou Schiller apenas como uma variação textual num campo literário em formação e com a tendência de experimentar a extensão de sua área. O conceito de romantismo – “o poético, aquilo encontrado em romances”¹ – parece-nos mais adequado para designar o período histórico do desvinculamento da literatura de exigências externas, expressa na ênfase de sua auto-referência e a formação de seu campo próprio, um campo que evidentemente é heterogêneo e não reduzível a um estilo ou uma temática única.

Partindo da visão sistêmica da diferenciação da sociedade em áreas específicas, pode-se observar como certos fenômenos da época pré-moderna se desfazem com o surgimento de áreas sociais bem definidas, apesar de ainda deixarem traços ou vestígios restantes nos sistemas em formação.

Assim, parte da tradição da *magia artificialis* e *optica* de Kircher, Bettini e Schott e suas encenações do mágico e milagroso, situadas numa área entre pesquisa exata da natureza, arte e entretenimento, se conserva na nova e autônoma esfera artística, por exemplo, como elemento enriquecedor e interessante para as encenações literárias de um E. T. A. Hoffmann;

¹ GROSSE, Wilhelm; GRENZMANN, Ludger (Hg.). *Klassik Romantik*. Tradução do autor. Stuttgart: Ernst Klett, 1983. p. 87.

outra parte se consolida como pesquisa científica numa comunicação social que se baseia e obedece a procedimentos, linguagem e lógica padronizadas. Da mesma maneira, no decorrer da diferenciação social em áreas específicas, a alquimia se dividiu na química como ciência natural e, paralelamente, deixou vestígios no teatro e na literatura romântica.

Antonin Artaud declara em *Le théâtre et son doublé*: “Entre o princípio do teatro e o da alquimia, existe um parentesco misterioso”.² Partindo desta confirmação, Helmar Schramm considera ambos como as duas artes mais significativas de transformações corporais nesta fase histórica. Ambos são expressões de uma cultura oral, ligada ao corpo, que se alterou profundamente com a invenção da imprensa e, assim, com a fixação normativa da linguagem pela palavra impressa.

Em relação à história da mentalidade, a cultura do início da modernidade (*Neuzeit*) foi caracterizada decisivamente por duas artes de transformação, cuja vitalidade se baseava originalmente em experiências físicas. O teatro, ou melhor, certas formas de teatro, como a *Commedia dell' arte* e a alquimia, são artes da metamorfose corporal. Elas recebem impulsos centrais da combinação física espontânea de percepção, movimento e linguagem. Com a instalação da imprensa, este equilíbrio ambivalente de experiências físicas é desfeito. A linguagem, objetivada em letras e na escritura, se separa do seu contexto físico da tradição oral e se torna poder ordenador numa estrutura hierárquica da representação.³

Schramm vê na alquimia uma arte de transformação corporal-poética e justifica sua concepção com o argumento de que “os metais, já tipologicamente ligados a certas figuras divinas, estão em disputa entre si. Eles realizam uma antiga luta de cavaleiros, possuem virtudes e vícios, disfarçam-se e se mascaram e “se apresentam no decorrer da ‘grande obra’ em certas fantasias”.⁴ Schramm localiza o fim desta cultura teatral no surgimento da cultura da escrita e no iluminismo, os quais expulsaram “lados misteriosos, paradoxais, perigosos e espontâneos desta cultura”⁵ em favor de um “palco” social mais limpo, ou seja, em favor de uma ordem social

² ARTAUD, Antonin. *Das Theater und sein Double*. Tradução do autor. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1969. p. 51.

³ SCHRAMM, Helmar. Das offene Buch der Alchemie und die stumme Sprache des Theaters. In: DOTZLER, B. J.; MÜLLER, E (Hg.). *Wahrnehmung und Geschichte*. Markierungen zur Aisthesis materialis. Tradução do autor. Berlin: Akademie Verlag, 1995. p. 111.

⁴ Ibid., p. 114-115.

⁵ Ibid., p. 115.

baseada em comunicações específicas e funcionais, excluindo os elementos teatrais e lúdicos da alquimia. Esta, por fim, encontra-se de “cabeça cortada e de membros espalhados para o gozo geral”, como festeja o químico-farmacêutico Johann Christian Wiegleb em 1777.

De um lado estabelece-se então a química como disciplina científica e, de outro lado, o excedente obscuro-poético migra para o romantismo de Schlegel, Novalis, Ritter ou E. T. A. Hoffmann. Como exemplo em relação ao último, podemos, aqui, apontar para a alquimia e para a representação figurativa dos elementos na pessoa do *Archivarius* no texto *Vaso de ouro* (1814), de Hoffmann (1776-1822). O *Archivarius* também representa um mágico disfarçado incorporando a figura do Fósforo (vindo da palavra grega *phosphóros*: “que traz luz”), hoje conhecido como elemento químico de número atômico 15, que foi isolado em 1669 por Henning Brandt e chamado assim pela emissão de uma luz. No *O homem da areia* (1817), de Hoffmann, temos dois personagens realizando experiências alquimistas, e na sua *Aventura na véspera do Ano Novo* (1815), Hoffmann compara uma experiência duvidosa com as encenações fantasmagóricas, para citar apenas algumas das numerosas referências.

Enquanto escritores como Hoffmann se utilizam destes vestígios como material fascinante para sua produção literária dentro de um campo artístico em busca de encenações interessantes, o mesmo não vale para a área científica, como se pode verificar na discussão sobre o galvanismo – a bio-eletricidade – examinada por Johann Wilhelm Ritter (1776 - 1810). Este observa via experiências científicas, mas paralelamente tenta conceber este fenômeno como princípio “cosmológico” existente em todas as “correntes da vida” e explica sua concepção num artigo com o título significativo “A física como arte” (1806), objetivando ultrapassar as áreas funcionais para alcançar uma totalidade harmoniosa da ordem social diferenciada em áreas específicas.

Este desejo de uma reunificação dos diversos sistemas sociais encontra-se em formas variadas no romantismo, como, por exemplo, nas propostas de Schlegel para uma nova mitologia que poderia reunificar a ordem social diferenciada. O novo mito desejado tem como função reintegrar não apenas todos os gêneros da poesia, mas também todas as diferenciações dos discursos, da filosofia às ciências naturais, para apresentá-las como totalidade e completude intacta:

Mitologia e poesia, ambas são inseparáveis. Todos os poemas da Antigüidade se interligam um ao outro até se formar, a partir das massas e membros crescentes, o todo; tudo está interligado e em todo lugar existe um único espírito apenas expressado de formas

diferentes. E, assim, não é uma imagem vazia dizer que a poesia antiga é um único poema, completo e indivisível. Por que então não poderia existir de novo aquilo que já existiu?⁶

Vêm-se então, na época em torno de 1800, marcada por uma diferenciação social e, conseqüentemente, uma multiperspectividade emergente, reações diversas no campo artístico: de um lado, o desejo de uma reintegração destas visões paralelas e contraditórias (por exemplo, com uma nova mitologia), e, de outro lado, reflexões intensas a respeito da nova autonomia da arte como área comunicativa diferenciada e livre de imposições externas. Como uma das fontes para preencher esta área artística autônoma, parte dos românticos se serve, então, de elementos da *magia optica* como referência. Em relação à sua importância sobre a teoria poética romântica, podemos apontar para Jean Paul. Em “Sobre a magia natural da imaginação”,⁷ publicado em 1795, Paul define primeiramente a fantasia⁸ como *pendant* dos cinco sentidos. Sentidos e fantasia produzem imagens interiores no homem, mas de origem diferente. Enquanto os sentidos oferecem impressões fiéis do mundo, a fantasia re-forma seu objeto de uma maneira específica que lembra a *magia optica* e sua encantação dos sentidos. Conforme Paul, ambas disponibilizam de instrumentos que transformam a realidade e são capazes de, em suas terras, nos “seduzir e enganar tão docemente e nos ofuscar magicamente com seus espelhos mágicos e flautas mágicas”.⁹ Como a magia, a imaginação tem um poder metamórfico capaz de tornar maior aquilo ausente e fazer transfigurar e brilhar os elementos do passado, do futuro e do presente, potencializando-se no sonho como pátria-mãe da fantasia, bem como nas artes, em que se cruzam as fantasias do leitor ou receptor com as do artista. Os textos, impressos em “papel seco com tinta áspera”, apenas ganham vida antes do “olho mágico” fomentado pela fantasia. Assim, o milagroso, como um dos elementos-chave do romantismo, precisa manter uma posição suspensa: ele não deve ser tratado como algo a ser desencantado (*entzaubern*), revelando ou dissolvendo sua magia com explicações prosaicas, mas também não deve ser

⁶ SCHLEGEL, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Tradução do autor. Wien: Klang, 1979. v. 2, p. 313.

⁷ PAUL, Jean. Über die natürliche Magie der Einbildungskraft. In: PAUL, Jean. *Werke*. Tradução do autor. Herausgegeben von Norbert Miller Gustav Lohmann. München: Hanser, 1962. v. IV, p. 195-205.

⁸ Neste texto, Paul usa fantasia e imaginação (*Phantasie und Einbildungskraft*) sem diferenciação, apesar de sua definição, na *Vorschule der Ästhetik*, da imaginação como precondição instintiva da fantasia que se poderia potencializar até o gênio poético.

⁹ *Ibid.*, p. 196.

apresentado como algo puramente ficcional sem contato com o real. O caminho ideal seria que o poeta não “destruísse o milagre como o teólogo exegético” e nem o prendesse no “mundo corporal de maneira artificial como num truque ilusionista”, mas que o poeta

o inserisse na alma (...). O milagre não deve voar como pássaro diurno e nem como noturno, mas como borboleta do crepúsculo (...). Não é o milagre físico comum, mas a fé nele que desenha a peça noturna do mundo dos espíritos. O “eu” é o espírito estranho que se estremece, o abismo, ao qual se acredita encontrar.¹⁰

Existe, então, um dever romântico de não dissecar os “belos milagres internos” com o “bisturi da psicologia”. Interessante para nosso contexto é o fato de que Jean Paul utiliza, no seu discurso sobre a espiritualização do milagroso, uma proximidade com os milagres artificiais dos aparelhos mecânicos. Estes podem entrar em funcionamento, visto que o poeta se encontra no estado poético-espiritual adequado:

Uma vez que o poeta fez tocar a significativa meia-noite no seu espírito em direção ao infinito, é-lhe permitido fazer rodar uma engrenagem mecânica ilusionista e construída, pois, através do espírito, o corpo ganha sentido mímico, e cada acontecimento terrestre torna-se para ele sobreterrestre.¹¹

atribuindo, assim, às tipografias das letras “secas” um sentido elevado-abrangente.

Vimos como certa qualidade artística romântica está ligada a um olhar desfocalizado entre reprodução e transformação para obter um estado de “meia-luz” capaz de superar o prosaico sem que o milagroso se distancie demasiadamente do real visível e experimentável. Com a ilusão da *magia optica*, a poesia romântica tem um instrumentário eficaz para apresentar distorções referentes aos protagonistas de seus textos, bem como aos leitores destes. Essas distorções se encontram também, por exemplo, nas anamorfoses e instalações de espelhos, causando dúvidas e reflexões sobre a contingência do visto e sua essência.

¹⁰ PAUL, Jean. *Vorschule der Ästhetik*. In: PAUL, Jean. *Werke*. Tradução do autor. Herausgegeben von Norbert Miller u. Gustav Lohmann. München: Hanser, 1975. v. IX, p. 44.

¹¹ *Ibid.*, p. 45.

3 ROMANTISMO E OS *MEDIA* ÓTICOS

De uma maneira geral, a nova ordem funcional da sociedade moderna se reflete diretamente na semântica da época, em que a questão da perspectiva e, com ela, os aparelhos óticos servem como paradigma referencial para formar os discursos analíticos, poéticos, científicos ou estéticos. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 - 1762) definiu desde 1735 a estética como ciência da sensibilidade. Na sua *Aesthetica*, impresso apenas entre 1750-58, ele discursa sobre os meios ajudantes, por meio dos quais os sentidos são elevados e estendidos. Ele menciona, entre outros, diversos instrumentos óticos, como “binóculos e microscópios”, associando a nova estética aos *media* atuais da época e sua descoberta do mundo moderno. Assim, Baumgarten inicia a tendência de diferenciar entre olhos “armados” e “olhos nus”, mais tarde também usada por autores como Goethe. Apoios óticos não apenas satisfazem a curiosidade de cientistas, mas estendem também o horizonte dos poetas. Aos realistas, eles oferecem novos objetos e perspectivas e, aos mais ficcionais, eles elevam a fantasia: o olhar poético via aparelho ótico se diferencia da observação do cientista, misturando o visível com interpretações e com o imaginário na busca de perspectivas estéticas inovadoras. Os resultados diversos de um olhar medial são ilustrados na história contada por Kant em sua *Antropologia de um ponto de vista pragmático* (1798): uma mancha lunar vista por um telescópio foi definida por uma dama como uma sombra de dois apaixonados, enquanto um padre a viu como torres de igreja.¹²

A tentativa de interligar aparelhos óticos com estruturas estéticas encontra-se em formas variadas. O matemático e filósofo Christian Wolff (1679 - 1754), em quem Baumgarten tinha se inspirado, declara na introdução de um manual ótico do ano 1710 que perspectivas aumentadas ou diminuídas podem contribuir para iluminar muitos itens obscuros da metafísica e da alma. O já citado poeta romântico Jean Paul fala de um “espelho ampliador poético”, expressando uma idéia formulada também como *Maximus in minimis* pelo cientista inglês John Ray em 1691: ver os desdobramentos e a diversidade da natureza no micro e macrocosmos como ordem, em que o grande se reflete no pequeno, formando assim um universo orgânico. Friedrich Schlegel usa o microscópio para apresentar uma teoria da leitura:

¹² KANT, Immanuel. *Werke in sechs Bänden*. Tradução do autor. Hg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. v. 6, p. 482.

Não se deve olhar todos os objetos através do microscópio. Deve-se treinar ler muito devagar, dissecando os elementos singulares, bem como ser capaz de ler rápido e de uma vez só. Quem não é capaz de fazer ambos e aplica cada método onde deveria, ainda não sabe ler.¹³

E há textos literários em que a perspectiva adotada é difícil de existir sem o novo olhar possibilitado pela invenção técnica. Citamos, aqui, apenas alguns casos mais evidentes: *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* (1803), de Jean Paul (a perspectiva a partir de um balão), *Gulliver's travels* (1726), de Jonathan Swift (o “zoom” microscópio e a desproporção), *O homem da areia* (1815), de E. T. A. Hoffmann (binóculo), ou *Die Kuckkasten* (1817), de Contessa, Motte Fouqué e E. T. A. Hoffmann (o desaparecimento de um menino dentro de uma *Boite d'optique*).

O olhar potencialmente diversificado por meio dos *media* óticos leva evidentemente às seguintes questões: se o olho humano é representativo para uma observação “natural” e “equilibrada”, como se podem ou devem avaliar as distorções óticas e as observações apenas possíveis através de lentes ou aparelhos? E a arte deve ou não incluir, na sua programação poética, tais perspectivas “inadequadas” (ao estado natural), ou isso resultaria numa aberração, como no comentário irônico de Lichtenberg: “Um homem que tivesse em vez de um olho um telescópio e em vez do outro um microscópio faria um papel estranho entre pessoas comuns”.¹⁴

Associando isso à arte, precisa-se perguntar se esta tem uma obrigação para o orgânico, ou a possibilidade, dever ou tarefa de apresentar o extremamente detalhado, distorcido, a perspectiva do desvio e o bizarro, desequilibrando, assim, a sensação estética, uma questão que recebeu respostas adversas entre os escritores da época: Goethe condenava a fantasia “exagerada” de colegas como E. T. A. Hoffmann e defendia uma arte mais contrabalançada, uma literatura capaz de mediar artisticamente a realidade experimentada. Sua visão é, de certa forma, resumida num trecho em *Anos de viagem de Wilhelm Meister*, escrito entre 1821 e 1829, em que Wilhelm, depois de ter examinado o céu via telescópio, explica a um astrônomo:

¹³ SCHLEGEL, Friedrich. Georg Forster. In: *Kritische Schriften*. Tradução do autor. Hg. von Wolfdietrich Rasch. München: dtv, 1956. p. 208.

¹⁴ LICHTENBERG, Georg Christoph. *Schriften und Briefe*. Tradução do autor. Hg. von Wolfgang Promies. München: Hanser, 1968. v. 1, p. 62.

Não sei se devo lhe agradecer por ter aproximado tanto esta constelação. Quando a vi pouco tempo atrás, encontrava-se em harmonia com as outras incontáveis do céu e comigo mesmo; agora ela se destaca desproporcionalmente na minha imaginação e não sei se devo desejar aproximar as outras também. Elas me apertarão, estreitarão e me assustarão.¹⁵

O mesmo questionamento sobre a relação entre o valor analítico e o aspecto estético em torno dos novos *media* óticos é formulado por Lessing: “Há aqueles que tentam nos convencer de que ninguém mais acha uma borboleta bela desde que a lupa nos mostrou que as cores dela são apenas pó”.¹⁶

4 ROMANTISMO: MEDIAÇÃO DA REALIDADE EXPERIMENTADA E A ABSTRAÇÃO

De forma geral, precisa-se perguntar se a famosa “romantização” do mundo (Novalis), sua des-limitação em direção ao abstrato-infinito, não é, pelo menos parcialmente, uma programação poética para superar o olhar prosaico, analítico e investigativo, potencializado pelos instrumentos óticos. Este novo olhar também se estende à questão do “verdadeiro”, já que a percepção microscópica se diferencia daquela do cotidiano e a aparência das coisas se modifica conforme a qualidade do olhar: o sangue não é mais vermelho, mas, como afirma John Locke,

consiste de poucos pequenos bolinhos vermelhos nadando em um líquido transparente. Quem sabe como seria a aparência destes bolinhos se tivéssemos ampliações mil ou dez mil vezes mais potentes.¹⁷

A aversão de Novalis ao romance *Anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, e sua resposta em *Heinrich von Ofterdingen*,

¹⁵ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Tradução do autor. Münchner Ausgabe. München; Wien: Hanser, 1991. v. 17, p. 352.

¹⁶ LESSING, Gotthold Ephraim. *Sämtliche Schriften*. Tradução do autor. Herausgegeben von Karl Lachmann. Stuttgart; Berlin; Leipzig: Göschen, 1886-1924. [Reprint Berlin: de Gruyter, 1968]. v. 10, p. 190.

¹⁷ LOCKE, John. *Versuch über den menschlichen Verstand*. Tradução do autor. Leipzig: F. Meiner, 1913. p. 360.

escrito em 1800, deixa claro que o “tatear” goethiano próximo à superfície da experiência sensorial e sua mediação literária foram vistos por Novalis como um olhar demasiado analítico e objetivo. Numa carta a Ludwig Tieck de 23 de fevereiro de 1800, Novalis chama a obra do weimariano de um livro “fatal e estúpido, tão pretensioso e extremamente antipoético” e desqualifica seu espírito como um “ateísmo artístico”.¹⁸ Decide escrever uma resposta em forma de romance, o já citado *Heinrich von Ofterdingen*, cujo protagonista não encontra, como no texto de Goethe, uma resistência “polidora” no mundo e não emerge como indivíduo no contexto de um processo recursivo com seu ambiente social. A realidade burguesa e a psicologia, como elementos constitutivos para o desenvolvimento da narrativa e da biografia de *Wilhelm Meister*, são substituídas por um tecido textual de uma transparência constante, em que as eternas *Urbilder* (imagens primordiais) determinam e, assim, imobilizam o percurso em favor de uma fluidez contemplativa sem dinamismo evidente. As imagens iluminadoras colocadas sob a superfície do mundo visível (e textual), evocadas em trechos de sonhos, contos de fada, em tempos antigos, ou épocas atemporais, apenas confirmam as intuições, idéias vagas e anseios que o protagonista já sentiu (e, assim, potencialmente já “sabia”) no início do romance, criando, sobretudo, uma sensação atmosférica, etérea e suspensa do mundo perceptível, do qual o romance quer se retirar. “Tua forma terrestre é apenas uma sombra da imagem primordial (*Urbild*) eterna, uma parte do desconhecido mundo sagrado”.¹⁹

Se românticos como Novalis aspiravam ao absoluto com uma qualidade textual fluida e transparente, desprezando o visível como categoria enganadora, já no caso de Goethe constata-se uma concepção que busca um equilíbrio mais acentuado entre o visível da natureza e o invisível do espírito. Vale a pena lembrar, aqui, que ambos apresentam certos traços biográficos semelhantes: os dois se formam em direito e trabalham mais tarde no campo geológico: Goethe como responsável pelas minas do condado de Sachsen-Weimar-Eisenach e Novalis, junto ao pai, pelas salinas de Weissenfeld, fato que contribui para a ênfase de ambos em um *Urprinzip*, o princípio inicial de todas as formas. Como já foi dito, para Novalis, este se apresenta como universal-fluido:

¹⁸ Apud KURZKE, Hermann. *Novalis*. Tradução do autor. München: Beck, 1988. p. 88.

¹⁹ NOVALIS. *Werke in einem Band*. Tradução do autor. München: Carl Hanser Verlag, 1981. p. 289.

Na água, como nos metais líquidos, o fluido original se manifesta, e os homens devem, por essa razão, honrá-la como uma deusa. Quão poucos, até agora, penetraram nos mistérios da fluidez! Para quantos nunca se elevou o pressentimento do prazer e da vida suprema, no mais fundo da alma inebriada! A alma universal, o violento desejo do que é fluido, manifesta-se na sede. (...) Até o sono não passa do fluxo desse mar universal e invisível; e o despertar é o começo do refluxo.²⁰

Diferentemente, Goethe procurava tal princípio em um objeto concreto, real, sólido, e estava convencido de ter encontrado, durante suas viagens à Itália, uma *Urpflanze*, a “planta-mãe” de todas as outras. De uma maneira geral, Goethe mostrou-se extremamente receptivo às novas tecnologias, como aponta seu entusiasmo com relação a aparelhos como a câmara obscura (ele mesmo possuía um exemplar), bem como em relação às questões teóricas sobre a percepção humana entre atividade receptiva e produtiva, o que é exemplificado em seus estudos sobre os *afterimages*. Cray descriu este aspecto da seguinte maneira:

What is important about Goethe's account of subjective vision is the inseparability of two models usually presented as distinct and irreconcilable: a physiological observer who will be described in increasing detail by the empirical sciences in the nineteenth century, and an observer posited by various “romanticisms” and early modernisms as the active, autonomous producer of his or her own visual experience.²¹

Se já a percepção humana em geral oscila entre constatação e produção, a necessidade para o campo artístico de um processo recursivo entre a reprodução, por exemplo, via câmara obscura, e a configuração artística torna-se inevitável quando se objetiva alcançar um resultado estético adequado que apresenta tanto o aspecto reconhecível (numa visibilidade realista ou “natural”) quanto o lado da transfiguração (numa invisibilidade “espiritual”). Esta relação dialética entre o externo e interno, realizada em um equilíbrio estável, certamente é uma das características marcantes na obra de Goethe. Junto com a psicologização dos caracteres ficcionais, marcada de fato pelo romance *Anton Reiser. Um romance psicológico* (1785-1790), de Karl Philipp Moritz, considerado o fundador da psicologia empíri-

²⁰ NOVALIS. *Os discípulos em Sais*. Lisboa: Hiena, 1989. p. 74.

²¹ CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer*. Cambridge: MIT Press, 1992. p. 69.

ca e editor da *Revista para uma psicologia experimental*, estes elementos formam a base da literatura realista posterior, sem se poder entrar, aqui, em detalhes sobre a extensa disputa do conceito do “realismo literário”.

Diferente desta mediação do experimentável e visível na literatura, nota-se, em Novalis, a tendência de abstrair da relação entre linguagem e suas referências externas em favor de uma transparência textual, em que, no “jogo das palavras” como folha visível, transparece algo mais, uma noção da *Urgeschichte*.

Na verdade, falar e escrever são algo tolo; a conversa verdadeira é apenas um jogo de palavras. É de se admirar que as pessoas estão convencidas de que falam apenas por causa das coisas. Ninguém se dá conta da peculiaridade da língua, do fato de que ela apenas cuida de si mesma. Por isso, ela é um segredo tão maravilhoso e fértil (...). Se apenas as pessoas entendessem que a língua é igual às fórmulas matemáticas – ambas constituem um mundo próprio – ambas apenas jogam consigo mesmas.²²

A idéia da linguagem como jogo lúdico dos signos vê-se, por exemplo, em certas experiências fonéticas e formações de correntes sonoras, desconstruindo as referências representativas entre palavra e objeto/sentido na tentativa de formar campos semânticos abrangentes, fluidos e abstratos, apresentada em seus *Fragmentos e estudos* (1799/1800). Vale a pena lembrar que o conceito da abstração implica uma dialética envolvendo a abstração positiva e negativa: abstrai-se da individualidade do objeto concreto (negativo) e, paralelamente, destaca-se uma tendência, um laço comum a todos os objetos concretos (positivo). Na arte em geral, nota-se, aqui, uma abstração de formas, objetos ou linhas narrativas em favor do material de sua representação, ou seja, destacam-se, na pintura, as cores e, na literatura, a qualidade sonora ou visual das letras. O respectivo material ou *medium* artístico parece se revelar como o “objeto verdadeiro”. Explica-se desta maneira a proximidade da arte abstrata com, por exemplo, a poesia concreta. Kandinsky formula mais tarde esta interligação do abstrato com o *medium* concreto da seguinte maneira: apenas o desligamento da arte do prático-útil é capaz de fazer ressonar o essencial das coisas, para que “começemos a sentir em cada coisa seu espírito, seu som interior”,²³ ou seja,

²² NOVALIS. *Werke und Briefe*. Tradução do autor. München: Winkler, 1962. p. 438-439.

²³ KANDINSKY, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst*. Tradução do autor. Bern: Benteli-Verl., 1952. p. 230.

seu valor “espiritual” concreto. Dissolver os motivos representativos na sua pintura significa reduzir o real existente a formas e cores elementares, fazer aparecer sua essência verdadeira.

Assim o elemento do abstrato, ontem ainda escondido timidamente e pouco visível atrás das pretensões puramente materialistas, começa a se impor na arte. E este crescimento do abstrato é natural. Ele é natural, pois quanto mais se reduz à forma orgânica, mais este abstrato se impõe e ganha em som.²⁴

A integração exemplar entre imagem e a “palavra como pintura” (onomatopéia) de Kandinsky encontra-se no seu livro *Klänge* (Sons), de 1913, que consiste em 38 poemas, 12 xilografias coloridas e 44 em preto e branco e foi obra precursora do dadaísmo.

A proximidade entre a abstração e o desejo de alcançar o “espiritual” atrás da superfície visível manifesta-se em certos autores românticos pela preferência pela noite, pelo fluido, como se vê em Novalis: “Para que serve o esforço de percorrer o agitado mundo das coisas visíveis? Em nós, no fundo desta fonte, vive um mundo mais puro. Manifesta-se, aqui, o verdadeiro sentido do complexo, imenso e multicolor espetáculo”.²⁵ O caleidoscópio “verdadeiro” das formas possíveis da natureza se encontra apenas além das percepções visuais limitadas. Por isso,

será preciso (...) que o homem ou seu “eu” dê o máximo de atenção à totalidade daquilo que executa; se tal fizer, hão de os pensamentos elevar-se nele de prodigiosa forma; pensamentos ou uma nova espécie de percepções que apenas se parecem com o leve oscilar de qualquer coisa que dá cor ou ressoa, ou também com as contradições e estranhas figurações de um fluido elástico.²⁶

A tão desejada transparência, a romantização do mundo, exige uma qualidade textual específica, desligada das representações e de suas correspondências lingüísticas. Assim, Novalis propõe uma linguagem textual que utiliza palavras “fora do jogo” ou *ausgespielt*, em alemão. Estas, por serem “acabadas” pelo uso permanente, tornam-se palavras sem senti-

²⁴ Ibid., p. 50.

²⁵ NOVALIS. *Os discípulos em Sais*. Lisboa: Hiena Editora, 1989. p. 49.

²⁶ Ibid., p. 62.

do concreto, desligadas dos objetos correspondentes e que não mais podem ser usadas de maneira descritiva ou útil, mas se tornam polissignificativas ou *allfähig*, capazes de abranger o todo e o universal. Somente uma linguagem transparente e fluida, desanexada das coisas, é capaz de transparecer o segredo do mundo, sua escrita sagrada, potencialmente presente em tudo, mas freqüentemente escondida atrás das aparências perceptíveis. “Mais transparente e sem cor a expressão”, ele escreve, em 1798, a Schlegel, “mais perfeitamente esta poesia desgrudada das coisas e se torna independente”.²⁷ A linguagem útil, de intenções, é diferenciada da verdadeira linguagem, a poética como hieróglifo da natureza. Assim, ele formula, em *Fragmente und Studien* (1799/1800), uma programática literária que não pretende ser uma descrição de algo existente, mas é concebida como esboços de algo intencionado: narrativas, sem nexos, mas com associações, “como sonhos” ou poesia que apresenta o in-apresentável, vê o in-visível e sente o “in-sensível”.

5 ROMANTISMO E O OLHAR DISTORCIDO

Diferente do “leve oscilar de qualquer coisa que dá cor ou ressoa” ou das “estranhas figuras de um fluido elástico” em direção ao eterno, abstrato e infinito de Novalis, os textos de E. T. A. Hoffmann podem ser considerados como “alucinação ótica”²⁸ ou projeções textuais similares às encenações da lanterna mágica. Em sua obra, acham-se referências concretas a este aparelho ótico, por exemplo, em seu conto “Die Abenteuer der Silbersternnacht” (As aventuras na véspera do Ano Novo), de 1815, em que é mencionado o apresentador (“lanternista”) Johann Carl Enslen (1759-1818). Enslen foi precursor das famosas apresentações com a lanterna mágica do belga Étienne-Gaspard Robertson (1763-1837), que assumiu os espetáculos de Enslen depois que este abandonou sua carreira.

Historicamente, as fantasmagorias usavam a lanterna mágica, aparelho ótico de projeção e basicamente uma câmera obscura ao contrário, como afirmam as enciclopédias de Zedler e de Johann Georg Krünitz em

²⁷ NOVALIS. *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Tradução do autor. Hrg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München: Hanser, 1987. v. 3, p. 671.

²⁸ KITTLER, Friedrich. Die Lanterna magica der Literatur: Schiller und Hoffmanns Medienstrategien. Tradução do autor. In: *Athenäum*. Jahrbuch für Romantik, 1994. v. 4, p. 219-237, p. 219.

²⁹ ver: HICK, Ulrike. *Geschichte der optischen Medien*. Tradução do autor. München: Fink Verlag, 1999. p. 125.

1794.²⁹ A lanterna mágica servia, durante os séculos, para diversos fins, como encenações religiosas, diversão nos mercados e feiras populares e possibilidade de contar histórias em imagens acompanhadas de comentários e/ou música. O jesuíta Athanasius Kircher (1601-1680) oferece umas das primeiras descrições explícitas sobre sua construção e seu funcionamento na segunda edição de seu *Ars magna lucis et umbrae*, de 1671. Kircher e seus colegas jesuítas em Roma utilizavam com frequência a lanterna mágica, como mostra seu seguinte comentário:

Para o espanto dos espectadores, costumávamos, num quarto escuro do nosso instituto, apresentar as últimas novidades. A lanterna mágica é bastante interessante, pois com ela podem-se apresentar cenas bastante satíricas, bem como trágicas ou outras de forma viva.³⁰

Misturavam-se imagens religiosas sobre a ameaça do inferno com elementos cômicos.

As fronteiras entre superstição, magia, espetáculo e o “disciplinar” de fiéis por meio de projeções de demônios, por exemplo, com a ajuda da “lanterna de medo” de Walgensten, parecem ter sido flutuantes. E o aparelho começou a ser produzido para um público mais geral e uso caseiro: Johann Franz Griendel (1631-1687) a vendeu a partir de 1671. Entre outros, mostravam-se freqüentemente cenas do artista Jacques Callot (1592-1635), uma das fontes inspiradoras de E. T. A. Hoffmann. No final do século XVIII, surgiram as fantasmagorias, conforme o *Dicionário Universal da Língua Portuguesa* “cenário fantástico de figuras e luzes; arte de fazer ver fantasmas ou figuras luminosas na escuridão; evocação de visões; o aparelho com que se obtém esse resultado”.³¹

O já citado “lanternista” Étienne-Gaspard Robertson define seus objetivos assim: “I am only satisfied if my spectators, shivering and shuddering, raise their hands or cover their eyes out of fear of ghosts and devils dashing towards them”.³² Para tal, usava uma variedade de truques que incluíam projeções via espelhos, vozes distorcidas vindas de tubos escondidos ou a mistura de imagem com figuras ajudantes. Com fumaça sobre a lente da lanterna mágica escondida, produziam-se imagens fugazes e vacilantes, e havia sons sinistros como trovão artificial ou sons etéreos produ-

³⁰ Ibid., p. 128.

³¹ Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/definir_resultados.aspx>. Acesso em: 24 nov. 2005.

³² Disponível em: <<http://www.acmi.net.au/AIC/PHANTASMAGORIE.html>>. Acesso em: 3 dez. 2005.

zidos por instrumentos como a *glass harmonica* tocada com dedos molhados sobre pratos rotantes.

Um relato pessoal de Johann Samuel Halle de 1784 oferece uma descrição detalhada:

O pretendido mago conduz o grupo de curiosos a um ambiente revestido de um pano negro, e no qual se acha um altar pintado também de negro, com dois candelabros e uma cabeça de morto, ou uma urna funerária. O mago traça um círculo na areia, em volta da mesa ou do altar, e pede aos espectadores que não atravessem o círculo. Ele começa sua conjuração, lendo num livro e fazendo fumaça com uma substância resinosa para os bons espíritos e com coisas fétidas para os maus. Num único golpe as luzes se extinguem por si mesmas, com um forte ruído de detonação. Nesse instante, o espírito invocado aparece pairando no ar, por cima do altar e da cabeça da morte, de tal maneira que parece querer alçar vôo pelos ares ou desaparecer debaixo da terra. O mágico passa a sua espada diversas vezes através do espírito, que lança um grito lamentoso. O espírito, que parece elevar-se da cabeça da morte numa ligeira nuvem, abre a boca; os espectadores vêem então abrir-se a boca da cabeça da morte e ouvem as palavras pronunciadas pelo espírito defunto, num tom rouco e terrível, quando o mágico lhe faz perguntas. Durante toda essa cerimônia, relâmpagos rasgam o ambiente... e ouve-se um ruído terrível de tempestade. Pouco depois os candelabros acendem-se por si sós, enquanto o espírito desaparece, e seu adeus agita de maneira sensível os corpos de todos os membros da platéia... A sessão mágica chega ao fim, enquanto cada qual parece perguntar ao vizinho, com um palor lívido no rosto, que julgamento deve fazer a respeito desse encontro com o mundo subterrâneo.³³

Nos contos e romances de E. T. A. Hoffmann, aparelhos óticos e as referências visuais ocupam um lugar estratégico. De um lado, são elementos-chave da ação ou motivos literários. Mas também o modo narrativo reflete a questão da perspectiva, do olhar e da visibilidade. No prefácio de seu *Os elixires do diabo* (1815/16), o editor fictício dos manuscritos, supostamente escritos pelo monge Medardus, dá o seguinte conselho de leitura:

³³ Apud MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra*. Tradução de Assef Kfourí. São Paulo: Unesp, 2003. p. 154-155.

³⁴ HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Die Elexiere des Teufels*. Tradução do autor. In: HOFFMANN, E. T. A. *Poetische Werke*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1958. v. 2, p. 136.

Não sem medo [de sua opinião desfavorável] dou-lhe, caro leitor, este livro feito daqueles manuscritos. Mas se decide passear junto ao Medardus como fosse seu fiel companheiro, pelas celas e claustros escuros – pelo mundo colorido – o mais colorido – e agüentar junto com ele o estado mais assustador, terrível, maluco e burlesco de sua vida, assim talvez você se deleite com as diversas imagens da *câmera obscura* que se lhe abriu.³⁴

As imagens textuais apenas se formam se o próprio texto passar para um segundo plano, um pano de fundo, um campo a ser ativado pela fantasia e imaginação do leitor, sem o qual apenas existe um papel com tipografias sem vida, o “papel seco” e a “tinta áspera”. Se a leitura tiver sucesso, o leitor se torna uma lente, que focaliza a imagem da câmera obscura, obtendo assim contornos vivos sem que estes possam ser compreendidos como reproduções, já que somente surgem em conjunto com o enriquecimento participativo e ativo do leitor. Para o escritor, bem como para o leitor, vale que ambos necessitam, em vez de um olhar analítico, de um olhar que se pode caracterizar como uma visão obtida por meio de um aparelho ótico, potencializando de formas variadas a capacidade visual e se movimentando no limite entre a realidade empírica e a fantasia e imaginação. A mera observação do ambiente não é o suficiente, ela precisa ser complementada por um levedar no interior do leitor para que se desdobre a plenitude das cores, sensações e imagens textuais de forma viva.

A capacidade e o poder projetivo da câmera obscura ou da lanterna mágica, suas imagens imponentes se realizam, então, não a partir de um ato receptivo passivo, mas emergem da tensão entre o mundo interior e exterior, entre a fantasia e o prosaico. Assim, Hoffmann freqüentemente tematiza o olhar, a observação e o processo, em que o visto, supostamente familiar, revela de repente outros componentes. Vejamos um trecho inicial do conto *Doge e Dogaresse*, publicado em 1819:

Em silêncio, ele apontou para uma chapa de mármore embutida no meio do chão. Olhei com mais atenção para a chapa e percebi que se passavam algumas veias avermelhadas pela pedra. Quando eu olhei cada vez mais com atenção, surgiram, o céu me ajude, os traços de uma face humana, como num quadro deformado, cujas linhas dispersas apenas se unem quando olhadas através de uma lente especificamente preparada. Era a face de uma criança que

³⁵ HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Doge und Dogaresse*. Tradução do autor. Bern: Alfred Scherz, 1946. p. 7.

olhava da pedra para mim com o lamento cortante da luta com a morte. Do peito saíram gotas de sangue, a parte restante do corpo se perdia como que para de dentro de um rio.³⁵

O desenho na pedra se revela ao olhar focalizado como uma anamorfose se revela com a ajuda de um prisma.

Se aqui a ótica é apenas um elemento secundário, encontramos no seu *O homem da areia*, de 1815, as referências óticas e mecânicas como pontos centrais da história, bem como do modo estrutural narrativo. Apontamos, primeiramente, ao título da coletânea de dois volumes de 1815/1816 que incluiria o conto *Peças noturnas* com o comentário: *Editado pelo autor das peças fantásticas na maneira de Callot*. Já o título evoca, primeiramente, associações com o *gothic novel* da Inglaterra ou com os poemas *Hinos da noite* de Novalis, além de incluir, evidentemente, a referência explícita a Jacques Callot, o desenhista gravador a buril e água-forte (1592 - 1635) que, mesmo nas cenas tiradas do cotidiano, atribui às suas figuras uma fisionomia própria, cuja qualidade oscila entre o estranho e o conhecido.

A descrição “peça noturna” aponta tanto para a área musical (*nocturne*) como evoca associações com a pintura. Neste campo, as “peças noturnas” (*pittura di notte*) designam um gênero que tinha seu primeiro florescimento na fase inicial do barroco. Trata-se de um estilo que mostra objetos em uma iluminação noturna ou artificial sem que a cena completa fosse iluminada de maneira regular. Em vez disso, há uma distribuição extrema de áreas claras e escuras em forte contraste um com o outro. Estes quadros, como os de Rembrandt, por exemplo, também apresentam, em comparação com cenas à luz do dia, uma redução acentuada da coloração: em vez de se mostrarem na sua cor própria, os objetos adotam o tom da iluminação. Além de Rembrandt, o próprio Hoffmann cita os nomes de Pieter Brueghel, o jovem jr. (1564-1683), e Antonio Allegri, chamado Correggio (1494-1534), como inspiração. Além das referências visuais e elementos do gótico, é preciso mencionar, como influências explícitas, os conhecimentos psiquiátricos de Hoffmann, que o levaram a explorar o campo crepúsculo entre luz e escuridão, focalização e distorção, observar e imaginar, como atesta Detlef Kremer:

A separação clara entre sanidade psíquica e loucura, em que se baseava a psicologia esclarecida, é suspensa em Hoffmann. Os

³⁶ KREMER, Detlef. *E. T. A. Hoffmann zur Einführung*. Tradução do autor. Hamburg: Junius, 1998. p. 70.

limites entre razão e loucura fluem. O olhar romântico consegue obter do sonho e dos estados extáticos diurnos uma verdade mais elevada, e no outro lado, a razão comum lhe aparece como forma menos espirituosa da existência.⁵⁶

Com relação aos aparelhos mecânicos como outro item constitutivo em *O homem da areia*, sabe-se que a produção de autômatos, de bonecas de madeira falantes, cantadoras e dançantes foi um fenômeno bastante comentado na segunda parte do século XVIII. Construtores como Jacques de Vaucanson, Pierre Jaquet-Droz, Joseph Gallmayr, Wolfgang von Kempelen e Johann Karl Enslen eram figuras conhecidas, e comentavam-se diversas tentativas suas de obter resultados quase “naturais”, comparáveis a pessoas reais. Hoffmann se interessou intensamente por essa temática; tinha planos de construir um aparato próprio e visitou as oficinas de Johann Georg e Friedrich Kaufmann, dois inventores dessas máquinas.⁵⁷

Num contexto mais amplo, o motivo do autômato, da loucura, a inserção da referência ao aventureiro, espírita e alquimista Cagliostro (1743-1795), o apontar para Lazzaro Spallanzani (1729-1799), um pesquisador conhecido, entre outros, por seus trabalhos sobre vulcanismo e inseminação artificial, mostram a relação do texto com a história científica, sobretudo a discussão entre a física “natural” ou mecânica e a elétrica ou magnética que, como “ciência romântica”, foi julgada pela ciência iluminista como vestígio superado da época pré-moderna.

Mas, além de inserir tais nomes e temáticas como motivo literário, Hoffmann reflete, aqui, também a formação da sociedade moderna com sua multiperspectividade, expressa, sobretudo, pelo fato de que, em *O homem da areia*, o narrador se retira de uma posição de observador privilegiado, deixando uma incerteza acentuada sobre a “visão” correta dos acontecimentos e sua interpretação.

A perspetividade do conto *O homem da areia* se manifesta desde o início. As três cartas apresentadas pelo narrador fictício contêm os dois olhares centrais sobre os acontecimentos: a visão extática de Nathanael, bem como a perspectiva racional de Clara, oferecendo ao leitor, assim, duas lentes divergentes sobre a ação, mas sem que se possa fixar-se em uma destas como a “verdadeira”. Esta ênfase é ainda reforçada e dobrada por dois motivos do conto, os olhos e os autômatos, aumentando a oscilação do texto e sua compreensão entre vários olhares e reproduções mecânicas que

⁵⁷ GENDOLLA, Peter. *Die lebenden Maschinen*. Zur Geschichte der Maschinenmenschen bei Jean Paul, E. T. A. Hoffmann und Villiers de L'Isle Adam. Tradução do autor. Heidelberg: Winter 1992. p. 164.

se oferecem como espelhos de projeções. O olhar vira desfocalizado e os olhos se potencializam para um *medium* de transformação, (des)regulando as relações e o processo narrativo. Eles se tornam o sujeito verdadeiro do conto, dirigindo cada seqüência da ação, enquanto as figuras passam quase para o segundo plano. Sob o faiscar perspectivado do olho, suas identidades se deslocam para o vago. O conto trata de olhares diversos, o do cotidiano e do estranho, de olhares através de binóculos e telescópios, do olhar no espelho, e freqüentemente do olhar distorcido. A relação entre magia, olhar e instrumentos óticos se torna evidente, sobretudo, em Nathanael e Olímpia, a mulher-autômato. Já no início, em seu primeiro contato, encontra-se um olhar secreto-aberto através de um vidro, desta vez ainda uma janela que, posteriormente, é trocada por óculos e telescópios. Com estes aparelhos, seu olhar se transforma ambigüamente: os objetos se tornam claros e focalizados, mas paralelamente sua visão é “acendida” por sua imaginação, tornando Olímpia viva e anímica e, assim, um espelho e eco para sua mente poético-narcisista, o objeto-desejo diferente das “frias pessoas prosaicas” do seu ambiente social. Como a vivificação de Olímpia se realiza pelo olhar, sua destruição passa conseqüentemente pela perda dos olhos: Nathanael vê sua face de cerra sem olhos, no seu lugar ela tinha “cavernas pretas, ela era uma boneca sem vida”.

Também a relação entre narrador e leitor é guiada pelo olhar. O narrador fictício se dirige ao público leitor com a esperança de ter conseguido desenhar os personagens como um bom pintor de retratos para que o leitor pudesse achar quadro e pessoa parecidos sem conhecer o original e como se tivesse visto a pessoa com os “próprios olhos”, uma constelação enigmática que Kittler entende como referência ao espelho: “O único retrato que aponta sempre para um original nunca visível para o olho é a imagem de cada um no espelho”.³⁸ Assim o narrador se torna mágico, e o leitor é a mente poética cujo olhar desperta o texto para a vida. A ilusão da *magia optica* se inscreve na literatura romântica como imagens alucinantes produzidas pela magia da imaginação e o questionamento das imagens, como campo incerto entre a observação e a visão.

Conseqüentemente, o elemento central do conto é o olho como mediador entre o externo e interno, sujeito e objeto. Seu campo semântico é presente, em formas variadas, quase em todas as páginas do conto. Já o título aponta para esta direção: o “homem da areia” supostamente coloca areia nos olhos das crianças. Os olhos que registram os fenômenos do am-

³⁸ KITTLER, Friedrich (Hg.). *Urszenen*. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse. Tradução do autor. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977. p. 163.

biente também são registros do estado interior da pessoa. Esta função dupla como órgão perceptivo e expressivo é colocada em questão no conto, resultando numa leitura perturbadora sem perspectiva central para uma compreensão inequívoca. As duas posições básicas são que Nathanael entende os olhos, antes de tudo, como área de projeção de estados anímicos, interiores, enquanto Clara os vê como órgão do reconhecimento da realidade externa. Esta concentração de cada um a apenas uma das funções parciais faz com que os dois se desencontrem permanentemente. Evidentemente, este conto significa também uma crítica à convicção exagerada do poder criativo e dominante da imaginação exagerada, do olhar absoluto como “ferramenta criativa”³⁹ de um Novalis e seu desejo de que “O mundo seja como eu o quero”.⁴⁰ Ambos, a fantasmagoria de Nathanael – a projeção de imagens para o ambiente sem considerar sua contingência – e o mero olhar receptivo de Clara são ridiculizados por Hoffmann sem que fique claro se as visões de Nathanael são, enfim, resultados de uma experiência traumática na infância, produtos de uma perturbação mental ou talvez até, pelo menos parcialmente, verdadeiras. *O homem da areia* e outros textos de Hoffmann caracterizam-se pelo questionamento da observação absoluta e deslizam permanentemente entre perspectivas variadas, entre o olhar como recepção e produção, advertindo contra uma totalização perigosa que reduz as múltiplas faces a um suposto “todo” ou “essencial” da vida social. O poeta Nathanael fracassa, porque não consegue se livrar da perspectiva poética, os binóculos mágicos de Coppola, que tornam quase viva o autômato Olímpia. Ele percebe o mundo exclusivamente de maneira poética e a desconhece, na sua forma, de maneira grotesca. Na percepção fascinada pela visão poética, a mecânica Olímpia aparenta o belo anímico, enquanto, na mesma perspectiva, Clara, a noiva gentil e pragmática, se torna aquilo que é Olímpia: uma obra mecânica, da qual Nathanael se afasta.

Ele continuou o seu poema sem interrupções, seu rosto avermelhara-se com o fogo interior, lágrimas rolaram de seus olhos. Finalmente, ao terminar, gemeu de profundo cansaço, pegou a mão de Clara e suspirou, como se sucumbido a uma dor inconsolável: “Ah, Clara! Clara!” Clara apertou o documento contra o seio e lhe disse em voz baixa, mas lenta e seriamente: “Natanael, meu amado

³⁹ NOVALIS. *Schriften*. Tradução do autor. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz. Stuttgart: Cotta, 1960. v. 1, p. 326.

⁴⁰ NOVALIS. *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Tradução do autor. Hrg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München: Hanser, 1987. v. 3, p. 554.

⁴¹ HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. O homem da areia. In: _____. *Contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 132.

Natanael! Jogue ao fogo essa história louca, absurda, delirante”. Indignado, Natanael levantou-se abruptamente e gritou, repelindo Clara: “Maldito autômato sem vida!”⁴¹

A poetização total do mundo é apresentada como perigo; as pessoas são ameaçadas de se tornarem loucas quando perderem a diferença das perspectivas, e, com isso, todo autodistanciamento, julgando o poético mais relevante do que a vida restante, ou de se tornarem ridículas quando apenas exercerem seu papel social como um autômato. Para Nathanael, enfeitado pelos óculos mágicos, Olímpia, a figura da imaginação poética, é mais real do que a sua Clara. Ele espera da arte mais do que ela pode oferecer e paga o colapso das perspectivas com sua morte. Com isso, Hoffmann pleiteia uma percepção diferenciada que torna rotineira a coexistência das perspectivas variadas e na qual o mundo é paralelamente maravilhoso e profano, irritante e esperável, milagroso e banal.

6 CONCLUSÕES

Compreendemos a literatura romântica por volta de 1800 dentro do contexto da diferenciação social e a formação de áreas comunicativas específicas como ciência, arte ou direito. Neste quadro, podem-se pensar os elementos fantasmagóricos do romantismo como vestígios da *magia artificialis* pré-moderna, como propôs Schramm.⁴² Contudo, parece-nos mais convincente observar a literatura e teoria romântica como tentativa de explorar as possibilidades poéticas da nova autonomia, com resultados bastante diversos e pelo menos parcialmente desenvolvidos na discussão da categoria da visibilidade, em que o abstrato e a distorção formam os pontos extremos deste campo semântico.

Novalis, por exemplo, aspirava o absoluto a partir de uma qualidade textual fluida e transparente, desprezando o visível como categoria enganadora. Em vez disso, nota-se a tendência de abstrair da referência externa da linguagem em favor de uma transparência textual em que, no “jogo das palavras” como folha visível, transparece algo mais, uma noção da *Urgeschichte* apenas exprimível por uma linguagem que cria uma sensação atmosférica, etérea e suspensa do mundo perceptível. A estética de

⁴² SCHRAMM, Helmar. Das offene Buch der Alchemie und die stumme Sprache des Theaters. In: DOTZLER, B. J.; MÜLLER, E. (Hg.). *Wahrnehmung und Geschichte*. Markierungen zur *Aisthesis materialis*. Tradução do autor. Berlin: Akademie Verlag, 1995. p. 103-118.

Goethe, por outro lado, objetivava alcançar um resultado que apresentaria tanto o aspecto reconhecível (numa visibilidade realista ou “natural”) quanto o lado da transfiguração (numa invisibilidade “espiritual”). Na sua relação dialética entre o externo e interno, realizada em um equilíbrio estável junto com a psicologização dos caracteres ficcionais burgueses, podemos ver o núcleo poético que formaria mais tarde a base da literatura realista. A distorção e, com isso, o questionamento e tematização da perspectiva encontramos em Hoffmann. *O homem da areia* e outros textos seus questionam a observação absoluta, inconsciente de sua própria contingência e deslizam permanente entre perspectivas e mundos variados: do fantástico ao ambiente da pequena burguesia, entre o olhar como recepção e força produtiva, advertindo contra uma totalização perigosa que reduz as múltiplas faces a um suposto “todo” ou “essencial” da vida social.

RESUMO

A relação medial do realismo com a fotografia é um aspecto muito discutido. O presente artigo pretende mostrar que também o romantismo pode ser concebido, pelo menos parcialmente, por suas posições referentes à visibilidade. O presente trabalho analisa este campo em um contexto histórico em que a diferenciação social e os *media* óticos levam a um questionamento amplo do olhar e da perspectiva. Investiga-se a mediação literária equilibrada entre o mundo externo e interno em Goethe, a abstração do visível do mundo-objeto em favor de uma esfera mais “pura”, infinita e absoluta em Novalis e a fantasmagoria textual como instrumento transformador da realidade prosaica e impulso do perspectivismo em E. T. A. Hoffmann.

Palavras-chave: *visibilidade*; *media*; *romantismo*.

ABSTRACT

The medial relation between realism and photography is widely discussed. This article argues that also the romantic art can be conceived, at least partially, through its position towards visibility. It will analyze this subject in a historical context

where the social differentiation and the optical media result in a questioning of observation and perspective. This paper investigates the literary balanced mediation between the outer and inner world in Goethe, the abstraction of the visible in favor of a more 'pure', infinite and absolute sphere in Novalis and the textual phantasmagoria as a transforming instrument of prosaic reality and impulse for perspectivism in E. T. A. Hoffmann.

Key-words: *visibility; media; romantic literature.*

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *Das Theater und sein Double*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1969.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- Dicionário Universal da Língua Portuguesa. Fantasmagoria. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/definir_resultados.aspx>. Acesso em: 24 nov. 2005.
- GENDOLLA, Peter. *Die lebenden Maschinen*. Zur Geschichte der Maschinenmenschen bei Jean Paul, E. T. A. Hoffmann und Villiers de L'Isle Adam. Heidelberg: Winter, 1992.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. München; Wien: Hanser, 1991. v. 17.
- GROSSE, Wilhelm; GRENZMANN, Ludger (Hg.). *Klassik Romantik*. Stuttgart: Ernst Klett, 1983.
- HICK, Ulrike. *Geschichte der optischen Medien*. München: Fink Verlag, 1999.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Doge und Dogaresse*. Bern: Alfred Scherz, 1946.
- _____. Die Elixire des Teufels. In: _____. *Poetische Werke*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1958. v. 2.
- _____. O homem da areia. In: _____. *Contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- KANDINSKY, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst*. Bern: Benteli-Verl., 1952.
- KANT, Immanuel. *Werke in sechs Bänden*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. v. 6.
- KITTLER, Friedrich (Hg.). *Urszenen*. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977.
- _____. Die Laterna magica der Literatur: Schiller und Hoffmanns Medienstrategien. *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, n. 4, p. 219-237. 1994.
- KREMER, Detlef. *E. T. A. Hoffmann zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1998.
- KURZKE, Hermann. *Novalis*. München: Beck, 1988.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Sämtliche Schriften*. Herausgegeben von Karl Lachmann. Stuttgart, Leipzig, Berlin und Leipzig: Göschen, 1886-1924 [Reprint Berlin: de Gruyter, 1968]. v. 10.
- LICHTENBERG, Georg Christoph. *Schriften und Briefe*. Herausgegeben von Wolfgang Promies. München: Hanser, 1968. v. 1.
- LOCKE, John. *Versuch über den menschlichen Verstand*. Übersetzt von Carl Winckler. Leipzig: