

# O AUTÔMATO: UMA FIGURA DA PAIXÃO\*

Iza Maria de Oliveira

Iza Maria de Oliveira  
Pontifícia  
Universidade  
Católica de São  
Paulo (PUC-SP),  
Doutora pelo  
Programa de  
Pós-Graduação em  
Psicologia Clínica,  
São Paulo/SP, Brasil.

**RESUMO:** Neste artigo, propõe-se realizar uma apresentação crítica do conto, *O homem da areia*, de E.T.A. Hoffman, inserido no universo psicanalítico por Freud, em 1919, em *Das Unheimliche*. Este estudo apresentará aquele material literário, verificando a complexidade narrativa e a riqueza de elementos que o compõem. Em seguida, examiná-lo sob o ângulo da paixão, precisamente, como uma narrativa acerca da experiência de uma loucura passional que culmina numa tragicidade daquela natureza. Propõe-se conceber o mecanismo psíquico da alienação como intrínseco ao fenômeno do automatismo, próprio de um estado passional. É possível estabelecer tal processo, tanto nas modulações discursivas do texto, como na constituição dos personagens, mais propriamente em Natanael e Olímpia. A partir desta perspectiva, evidencia-se o autômato como uma figura da paixão.

**Palavras-chave:** autômato; *Das Unheimliche*; loucura passional; alienação; narrativa.

**ABSTRACT:** The automaton: a figure of passion. In this article, we pursue a critic presentation of the tale *Sandman*, by E.T.A. Hoffmann, inserted on the psychoanalytic universe by Freud, in 1919, in *Das Unheimliche*. In a first moment, this study presents that literary material, verifying the narrative complexity and the richness of the elements that composes it. After, examining it under the angle of passion, precisely, as a narrative regarding the experience of a passion folly that culminates in a tragicity of that nature. We propose to conceive the psychic mechanism of alienation as intrinsic to the automatism phenomenon, distinctive of a passionate condition. It is possible to establish such process, both in the discursive text modulations, as in the constitution of the characters, more specifically in Natanael and Olympia. From this perspective, it becomes clear the automaton as a figure of passion.

**Keywords:** automaton; *Das Unheimliche*; passion folly; alienation; narrative.

---

\* Este artigo é uma parte da Tese de Doutorado “Pontos obscuros da retina: Feminino em loucuras passionais” (2013), defendida no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-SP, sob orientação do Prof. Dr. Luís Cláudio Figueiredo.

DOI - <http://dx.doi.org/10.1590/1809-44142017002006>

Der Moment, in der Mensch um fällt, ist der este,  
 In dem sein wahrhaftes Ich sich aufrichtet.  
 O momento em que tomba o homem é o primeiro  
 em que se ergue seu verdadeiro eu.  
 (E.T.A. Hoffmann)

### 1. O CONTO O HOMEM DA AREIA, DE E.T.A. HOFFMANN

O contexto do universo psicanalítico em que aparece o conto de um dos maiores nomes da literatura fantástica, o escritor alemão Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), *O homem da areia* [Der Sandmann] (1915/1993), é familiar ao campo psicanalítico. Em 1919, Freud escreveu *Das Unheimliche*<sup>1</sup> para falar desse sentimento de inquietante estranheza no encontro de determinadas situações familiares, “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (1919/2010, p. 331). Trata-se de uma condição psíquica caracterizada por uma sensação de perturbação diante de uma estranha familiaridade — o retorno de algo familiar sob a forma do estranho. Entrelaçado a essa questão, aquele estudo freudiano enfoca temas preciosos à psicanálise, como os da repetição, do olhar, do duplo e da castração.

Em um momento das reflexões freudianas, Freud interroga: “Por que o homem da areia sempre surge para perturbar o amor?” (*ibidem*, p. 347). Pois, para Freud, ele separa o infeliz estudante de sua noiva e de seu melhor amigo, também, destrói seu segundo objeto de amor, Olímpia, levando-o ao suicídio. Freud atribui isso à perspectiva da castração que está relacionada à figura do pai temido “de cujas mãos é esperada a castração” (*ibidem*, p. 349). Para Freud, o menino fixado ao pai pelo complexo de castração vem a ser incapaz do amor à mulher. Nesse momento da produção freudiana, ele ainda não havia concebido uma reformulação edípica de que o primeiro objeto de amor é a mãe. Assim, as elaborações a seguir pretendem apresentar uma outra perspectiva de análise.

Para este estudo, num primeiro momento, buscar-se-á trazer para o leitor um contato mais próximo com o conto, uma vez que, como referido no início deste trabalho, o estudo de Freud (1919/2010) não contempla elementos da estrutura narrativa desse texto, apresentando-o de uma forma sintética quando, pela sua riqueza, o texto está entrelaçado às possibilidades de investigações, tanto literárias, quanto psicanalíticas<sup>2</sup>. Busca-se ressaltar a importância da retomada desse

<sup>1</sup> Souza (2010), na edição da Companhia das Letras, traduz o termo *Das Unheimliche* por inquietante. Entretanto, ele mesmo faz alusão às dificuldades da tradução do termo: “Por razões que ficaram evidentes no próprio texto, é desnecessário chamar atenção do leitor para a insuficiência da tradução do termo, que é também o título do ensaio” (p. 329).

<sup>2</sup> Sobre a forma condensada como Freud apresenta o conto de Hoffman, Kon (2003) faz referência a um artigo de Cixous, “La fiction et ses fantômes” (In: Poétique, n. 10. Paris: Seuil,

material literário na sua fonte, justamente pela possibilidade de apresentá-lo sob o ângulo das loucuras passionais. Nessa perspectiva de trabalho, este estudo também se inscreve numa tentativa de encontrar um momento da obra freudiana em que seja plausível o encontro do material acerca do tema das loucuras passionais.

Neste momento, não há a pretensão de se deter num estudo acerca das relações entre o autor, E.T.A. Hoffman, e sua obra, embora esse aspecto seja de relevância na crítica literária e se apresente como um aspecto importante numa proposta de estudo que procura convergir psicanálise e literatura. Consideram-se, no entanto, algumas observações acerca do gênero literário e da estrutura narrativa, cabendo mencionar que Hoffman definiu seu personagem principal, Natanael, com as características dos quadros clínicos descritos nas teses de Piniel sobre a loucura, que conheceu por intermédio do *Tratado médico-filosófico sobre a alienação mental*, de 1801 (Cesarotto, 1996). Aquele autor é reconhecido como um dos representantes do romantismo alemão e mestre do realismo fantástico.

Sobre as relações entre a psicanálise e a literatura fantástica, o importante estudo de Kon (2003) apresenta as relações intrínsecas entre esses campos, verificando proximidades temporais e temáticas, como o lugar e a função que a literatura fantástica ocupou na formação da psicanálise. Há o encontro de temas como os da loucura, duplo, sexualidade etc. Assim como, através do conceito de realidade psíquica, há uma superação do dualismo existente na literatura fantástica entre fantasia e realidade. “Se a literatura fantástica procurava problematizar o mistério importado e transformado do milagre do maravilhoso, parece que com a psicanálise o maravilhoso será incorporado ao ser. O maravilhoso não é mais resultado da ação de seres sobrenaturais, mas, sim, fonte e efervescência de uma força que habita em nosso interior” (ibidem, p. 273).

## 2. NOTAS ACERCA DA ESTRUTURA NARRATIVA

O *homem da areia* é composto por diferentes narradores, permitindo mais de um ponto de vista. Isso modifica a narrativa, instaurando uma complexa estrutura literária. Inicialmente, o conto apresenta três cartas e, na parte final, uma narrativa em terceira pessoa, na voz onipresente e onisciente de um narrador que se dirige a um leitor.

A primeira correspondência é de Natanael, enviada a Lotar, irmão de Clara, sua noiva. A segunda, de Clara a ele, e a última, novamente do jovem estudante

---

1972). Segundo essa autora, Freud desloca “para uma história linear, lógica, de Nathanael, articula fortemente ao modo de um ‘caso’, com as lembranças da infância, o delírio, até o fim trágico. Ao longo do texto, Freud interfere diversamente: de um lado, para levar o fantástico até o racional (do *Unheimlich* ao *Heimlich*); de outro, para estabelecer explicitamente as ligações que não são dadas como tais pelo texto” (CIXOUS apud KON, 2003, p. 203).

a Lotar. Num primeiro momento, referem-se a memórias, narradas em primeira pessoa. É para Lotar que Natanael faz o endereçamento de suas palavras. Na parte final, encontra-se um narrador em terceira pessoa, a quem foram confiadas tais cartas. Emerge aqui um outro personagem: o leitor. O narrador faz um chamamento pelo testemunho do leitor. Ao mesmo tempo, esse narrador, como guardião de tais correspondências, é um narrador-testemunha que, por sua vez, demanda outros testemunhos, entre eles o do leitor.

Observa-se, com isso, uma estrutura narrativa complexa, não somente por se tratar de um gênero do realismo fantástico, de caráter memorialístico, mas, principalmente, por essa configuração de planos narrativos. Conforme observa Carvalho, o conto é “construído inicialmente em forma epistolar — forma subitamente interrompida pela voz exterior e anônima de um narrador — o conto trata evidentemente de um processo de loucura, mas que será sustentado, ao final, na ambiguidade da ficção como real” (1989, p. 15).

É interessante notar que Freud escolhe, justamente, uma literatura do realismo fantástico para abordar o tema do inquietante, assim como a obra de um dos representantes do romantismo alemão. Talvez isso se deva ao fato de que, quando apresenta uma diferenciação entre o inquietante da ficção e o das vivências, indica que o primeiro é bem mais amplo, abrangendo outras condições além do inquietante produzido pelas vivências. Ele aposta que é na ficção que se encontra um maior impacto do inquietante, pois são criadas “novas possibilidades de sensação inquietante, que não se acham na vida” (Freud, 1919/2010, p. 374), uma vez que há uma liberdade do escritor em escolher a seu bel-prazer o mundo que o apresenta, que pode coincidir com o que nos é familiar ou se distanciar de alguma forma.

É passível de nota essa questão do gênero e da estrutura narrativa, uma vez que essa complexidade não é dissociada do tema abordado, a saber, a inquietante estranheza. Tal como se verifica na riqueza da complexidade literária desse conto de um “inigualável mestre do inquietante na literatura” (*ibidem*, p. 350), como Freud concebeu a obra de Hoffmann.

### **3. PRIMEIRA CARTA: TRISTEZA MATERNA E CONSTITUIÇÃO DE UMA CRENÇA**

A primeira carta, que abre o conto *O homem da areia*, é escrita por Natanael e endereçada a seu cunhado, Lotar. Nela, o personagem descreve a constituição da credulidade infantil na figura do homem da areia. Nessa carta, que o jovem estudante escreve após passar longo tempo sem dar notícias e ter atravessado um “estado de espírito tão dilacerado” (HOFFMANN, 1993, p. 113), transcorreu uma narrativa na qual contou a Lotar detalhes de sua infância. Mais precisamente, como se originou a figura do homem da areia, anunciada inicialmente pela

mãe e, posteriormente, descrita pela criada até seu encontro com o vendedor de barômetros. A construção daquela figura se deu, inicialmente, pelas descrições da mãe e da criada; mais tarde, através dos desenhos, ele tenta construir uma representação para o monstro, até a crença na existência deste na personificação da pessoa de Copellius. Esse processo decorreu da imaginação, após a tentativa de delinear uma imagem até a corporificação da crença na existência do homem da areia. Essa trajetória está circunscrita pela presença materna, inscrita também pelas insígnias da tristeza, precisamente quando surge Copellius.

No momento em que Natanael encontra a descrição sobre o homem da areia pela voz da criada de sua irmã, surgem as primeiras impressões sobre essa figura. Essa é a primeira descrição efetiva. Antes disso, ele havia perguntado à sua mãe; entretanto, a resposta que esta lhe deu não foi satisfatória. É possível inferir que a descrição da criada emerge no lugar de uma insuficiência do discurso materno sobre o homem da areia. A seguir, acompanha-se, então, a exposição apresentada pela criada, a partir da qual Natanael passará a se sentir aterrorizado, concebendo certa impressão para o homem da areia.

Você então não sabe? É um homem malvado que aparece para as crianças quando elas não querem ir dormir e joga-lhes punhados de areia nos olhos, de forma que estes saltam do rosto sangrando; depois ele os mergulha num saco e carrega-os para a lua, para alimentar os seus rebentos. Eles ficam lá, empoleirados em seu ninho e, com o bico recurvado como o das corujas, bicam os olhos das criancinhas travessas. (*Ibidem*, p. 115)

A partir dessa descrição, o homem da areia passou a assumir um aspecto noturno. Nesse momento, apresentou-se como uma impressão sem representação, nada mais do que “ruído de passos numa escada... sinistra assombração” (*ibidem*, p. 115). Diante dessas impressões sem forma, restaram-lhe gritos horrorizados. Assim, passaram-se anos e sua alma infantil é guiada pelas histórias de duendes, bruxas e anões, mas, acima de tudo, pelo homem da areia que o menino desenhava com giz ou carvão, tentando encontrar uma forma.

Acompanhou-se aquela figura, primeiramente, como uma forma de impressão e somente a posteriori tomará a forma de uma imagem com certas delineações, pois Natanael não se contentou apenas com a descrição feita pela criada, mas decidiu verificar a aparência do fantasma. Somente num segundo tempo, através da figura do advogado Coppelius, Natanael construiu uma plasticidade para aquela descrição, uma moldura àquelas impressões e pela qual fica enfeitado. Assim, emergiu uma representação da figura do homem da areia que se configurou numa crença de sua existência.

Coppelius sempre aparecia num sobretudo cinzento de corte antigo, com o colete e as calças semelhantes, mas de meias pretas e sapatos com pequenas fivelas enfeitadas com pedraria. A pequena peruca mal lhe cobria o cocuruto, dois cachos postiços estavam colados acima das grandes e vermelhas orelhas, e um grande coque afastava-se da nuca, de forma que se via a fivela prateada que fechava o colarinho pregueado. (*Ibidem*, p. 117)

Nesse momento, Natanael dá forma às impressões fantasmáticas, configura delineamentos aos ruídos, enunciando: “Quando vi o tal Coppelius, a verdade se me revelou terrível e ameaçadora: ninguém senão ele poderia ser o homem da areia (...). Era um monstro fantasmagórico que carregava consigo, aonde fosse, aflição, miséria e ruína eternas” (*ibidem*, p. 118).

Quando aquele homem visitava a casa de seus pais, o menino fica ouvindo tudo com a cabeça para fora da cortina, como um espiador. Foi também nessa posição que Natanael encontrará pela primeira vez Olímpia. Esse ponto será retomado no comentário da terceira carta.

Uma questão importante destacada diz respeito ao quanto a constituição da crença do homem da areia está entrelaçada à forma como se apresenta o lugar materno para Natanael. Este sofre uma modulação quando apareceu aquela figura, ou seja, assumiu aspectos das insígnias da tristeza. Num primeiro momento, enquanto o pai e seus filhos, após o jantar, estão envoltos numa cena prazerosa de leituras e histórias, a mãe se encontrava desolada. No seu desalento, ela interrompia a cena prazerosa dos filhos com o pai, mandando-os dormirem sob a ameaça do homem da areia. Em outro momento da narrativa, já com este representado na crença da figura de Copellius, os indícios de que ele estava chegando à casa da família eram o silêncio do pai e a tristeza da mãe. A presença do advogado exercia um poder de modificar o estado de ânimo daquela mulher, “a jovialidade, seu jeito de ser alegre e despreocupado transformavam-se numa gravidade triste e sombria” (*ibidem*, p. 117).

Essas observações permitem inferir algumas deduções. Em primeiro lugar, a figura do homem da areia é construída dentro de uma trajetória que vai de impressões (ruídos e odores) à representação e crença em sua existência. Essa construção foi edificada sob a presença materna, mais precisamente numa modulação de estado de espírito que culminou numa tristeza materna. Em segundo, esse elemento da crença se repetiu no encontro com Olímpia, o autômato. Nada o faz duvidar de que não se trate de uma mulher, embora se refira a um autômato.

#### 4. SEGUNDA CARTA: ESPÍRITO RACIONALISTA NA VOZ DE CLARA

Essa correspondência, escrita por Clara, é a mais breve das três. Nela, encontramos um discurso racionalista regendo o espírito de uma mulher. Inicialmente, um desolamento e a quase não aceitação de que Natanael escreveu a primeira carta a seu irmão, e não a ela. Clara abriu o envelope, mesmo o endereçamento não sendo para si, abalando-se profundamente, principalmente com a descrição de Coppélius: “Mal pude respirar, meus olhos turvaram-se” (*ibidem*, p. 122). Essa figura começa a perturbá-la também, tal é a força narrativa de Natanael. Mas Clara, por sua vez, tenta desfazer essa figura da imaginação através de um discurso racionalista, que em nada produz efeito no excesso imaginário de seu amado. “Com toda franqueza, quero confessar-lhe que, a meu ver, tudo de terrível e ameaçador de que você fala aconteceu apenas na sua imaginação e que o mundo exterior, real, teve pouca participação nisso tudo” (*ibidem*, p. 123).

Ela reconhece a existência dessas “forças obscuras”. Entretanto, tenta transpô-las sob a forma de um discurso racionalista, pedindo, até mesmo, que esqueça o horroroso advogado e o vendedor de barômetros. “Convença-se de que essas figuras estranhas não têm poder sobre você, apenas a crença na força hostil delas pode de fato fazê-la hostil a você” (*ibidem*, p. 124). Tem-se a impressão de que suas palavras tentam transpor, forçosamente, o universo do estranho para o plano do estritamente familiar. Na carta seguinte, escrita por Natanael a Lotar, o jovem estudante inicia comentando acerca da posição racionalista de Clara, inclusive insinuando se ela não estaria tendo aulas de Lógica. “Ela me escreveu uma carta bastante grave e filosófica”, assinala. Inclusive, pedindo a ele, Natanael, para renunciar às suas imaginações.

Clara representa uma das versões do feminino que compõe o conto, numa conotação racional. Clara lembra que Natanael lhe faz tal atribuição. “Às vezes, você brincava comigo, acusando-me de possuir um temperamento tão calmo e ponderadamente feminino que, se a casa desabasse, eu agiria como aquela mulher que, antes da fuga rápida, ainda arrumou as cortinas da janela” (*ibidem*, p. 122).

Regida por um espírito racional, Clara tenta advertir seu amado de que o homem da areia não passa de uma crença originada na sua vida infantil e de que a morte do pai se deveu a descuidos das circunstâncias perigosas de práticas alquímicas; e também de que a aflição materna estava relacionada a tais perigos. Principalmente, ela insiste na ideia de que os fantasmas, tanto na figura do homem da areia, quanto na do advogado e na do vendedor de barômetros, são construções do mundo interno, advindas de crenças infantis. Como referido anteriormente, o discurso racionalista dessa mulher, cujo nome faz uma alusão simbólica de caráter luminoso, em nada modificou as convicções do jovem estudante. Nessa carta, é perceptível a manifestação de uma versão do feminino sob

a forma racionalista. Durante o conto, tal posição, e a de Olímpia, estabelecerão um duelo amoroso na vida de Natanael.

De acordo com Cesarotto (1996), o lugar da mulher aparece como objeto inatingível: quanto mais se aproxima, mais se torna impossível, pela incidência da angústia que esmaga qualquer prazer. “No que concerne a Natanael, em ambas as moças se projeta e desdobra. Clara, sua paixão original, próxima como uma irmã, é a depositária de seu amor, quase sua semelhante. E Olímpia, a maquinaria, é a personificação alienada de seu narcisismo, sendo seus olhos o espelho onde se cristaliza sua ilusão de completude” (Cesarotto, 1996, p. 132). Esse argumento permite pensar que o jovem estudante encontra em Olímpia certa devolução de sua condição de autômato. É possível propor isso, uma vez que Natanael é um apaixonado, no sentido *stricto sensu* do termo: é conduzido por seu *pathos*, sua paixão e sofrimento, numa condição de alienação. Sobre essa questão, dedicar-se-á uma parte neste trabalho que se focará em pensar o autômato como uma figura da paixão. Ou seja, O autômato é uma forma de representação da paixão. Nesse sentido, a figura da paixão é um recurso de linguagem estabelecido como tentativa de representação, uma vez que a paixão não tem uma única representabilidade. Por exemplo, Roland Gori (2004), conceberá a figura da criança morta para pensar as paixões.

## 5. TERCEIRA CARTA: ENCONTRO COM OLÍMPIA E A PAIXÃO TRÁGICA

Nessa carta, Natanael discorre sobre seu encontro com a boneca Olímpia<sup>3</sup>. Inicialmente, é interessante destacar a estrutura da cena, pois nesta convergem elementos próximos àquela em que ele, ainda criança, conhece Coppelius, momento em que se constituem as primeiras impressões da figura do homem da areia. Como mencionado anteriormente, quando aquele frequentava a casa de seus pais, ele o espiava por detrás da cortina. Enfeitiçado, com a cabeça para fora, o menino ouvia as conversas entre seu pai e “aquele monstro fantasmagórico que carregava consigo, aonde fosse, aflição, miséria e ruína eternas” (Hoffmann, 1993, p. 118). Natanael sabia que corria o perigo de ser descoberto e castigado.

Agora, enquanto jovem estudante, aluno do famoso professor de física, Spalanzani, e residindo em G., descreve o encontro com Olímpia: “Recentemente, subindo as escadas, percebi que uma cortina, que normalmente permanece bem fechada sobre uma porta de vidro, estava um pouco aberta. Eu mesmo não sei

---

<sup>3</sup> É possível conceber esse encontro como o terceiro momento da constituição do *Unheimlich*. Nele, o jovem estudante encontra, sob o simulacro do corpo de uma mulher, representada por um autômato, tanto as impressões de um primeiro momento produzidas pela narrativa da criada quanto a plasticidade das delineações do monstro em ruínas sob a figura de Coppelius. Sugere-se, assim, que, neste terceiro momento, estão agregados elementos dos tempos anteriores. Com isso, sucede a loucura passionnal de Natanael e seus desdobramentos na paixão trágica.



o que me levou à curiosidade de espiar através dela” (*ibidem*, p. 126). Aqui se repete uma posição similar àquela inicial do personagem: através da cortina, esses objetos se apresentam na estranha familiaridade; ele, chamado ao seu encontro. Então, descreve-a:

[...] uma mulher alta e magra, esplendidamente vestida, estava sentada no quarto diante de uma mesinha, sobre a qual pousara os braços, com as mãos cruzadas. Estava sentada diante da porta, de forma que pude ver com clareza o seu belo rosto angelical. Ela pareceu não me notar, e seu olhar tinha algo de fixo, diria até que não via nada, como se ela dormisse de olhos abertos. (*Ibidem*, p. 126)

Nesse primeiro encontro, verificam-se os olhos como um elemento em que há um retorno da presença do homem da areia. Também nesses, que pareciam não ver nada, há uma representação de certo aspecto sombrio da condição materna de Natanael. Nesses elementos, acrescidos da posição do jovem — espiando através de uma cortina nota-se uma composição do retorno de elementos infantis naquela cena.

Logo após a narrativa desse encontro, há uma modulação na forma de endereçamento da escrita de Natanael. Ele volta a se dirigir a Lotar e relembra sua relação com Clara. E finaliza, evocando: “Muitas lembranças etc. etc. etc.”. Principalmente, emerge, com isso, outra perspectiva de narrativa: o conto passa para a voz onisciente e onipresente do narrador em terceira pessoa, do narrador-testemunha a quem foram confiadas tais cartas. Trata-se de seu colega Siegmund, que, por sua vez, se dirige a um leitor-testemunha, com as expressões “caro leitor” ou “benevolente leitor”.

Observa-se que, após a narrativa do encontro de Natanael com Olímpia, desaparece a voz do jovem estudante no texto. Dessa forma, as outras narrativas acerca dos encontros entre eles, assim como o desenrolar do enredo, são conduzidas na voz de um narrador em terceira pessoa, amigo do jovem estudante e que é o guardião de tais cartas, um testemunho de sua paixão. Essa forma de narrativa ocupa a maior parte do conto. Com isso, é possível sugerir que a capacidade narrativa do jovem apaixonado sucumbiu diante da paixão. É possível, a partir disso, observar um dos traços fundamentais constitutivos de uma loucura passional: um empobrecimento narrativo ou uma quase impossibilidade de representação. Também, na forma desse silêncio, de emudecimento do personagem, é possível inferir uma posição análoga à de sua mãe. Diante do encontro com o objeto da paixão<sup>4</sup>, Natanael também se depara com alguns aspectos do fantasma materno.

<sup>4</sup> Como já assinalado, ao invés da polarização dos lugares, sujeito e objeto da paixão, prefere-se referir uma cumplicidade objetual em que o objeto da paixão não é a paixão, mas o suporte em que agarra e se sustenta uma passionalidade desmesurada.

Inicialmente, esse narrador empreende uma descrição de Clara e, também, de um encontro entre Natanael e ela. Mais precisamente, de um embate entre os espíritos racional da moça e místico do estudante. Sobre Clara, há várias atribuições, tais como: “tinha a vigorosa fantasia de uma criança alegre e despreocupada, um coração profundamente feminino e doce, uma inteligência penetrante e lúcida”. Predomina o fato de ser reconhecida como infantil, prosaica e portadora de um espírito frio e insensível.

Se, em Olímpia, o jovem fica inebriado diante de um olhar fixo, que nada vê, em Clara, por sua vez, Natanael se encontra frente a um “olhar nítido”. Mas por que esses olhares petrificados ou límpidos (tal como a posição materna) o impossibilitam de ocupar um lugar na dimensão amorosa? Pode-se sugerir que, nesse vazio do olhar do Outro, representado por essas mulheres e inscrito na vida de Natanael pela condição materna, não há demanda, não há lugar para o desejo, a não ser o de morte.

O jovem, num pressentimento de que Coppélius iria perturbar sua felicidade amorosa, escreveu um poema sobre o encontro com o homem do barômetro. Mas Clara nada mais faz do que tricotar e lhe dizer para jogar fora tais escritos. Nesse momento, irritado, ele a repele, chamando-a de “maldito autômato sem vida!” (*ibidem*, p. 132). Porém, após um conflito entre eles, reconciliam-se, jurando amor e fidelidade eternos.

Retornando à cidade onde empreendia seus estudos, encontra tudo queimado em seu quarto. Após esse incidente, ele se muda para outro domicílio onde observa, em princípio sem importância, através da janela, o quarto onde Olímpia se encontrava.

Olímpia sentava-se solitária, de modo que agora podia nitidamente contemplar sua silhueta, ainda que as feições do rosto permanecessem indistintas e confusas. Finalmente pôde notar que Olímpia sentava-se à pequena mesa muitas horas a fio na mesma posição e sem qualquer ocupação, do mesmo jeito que a vira, tempos atrás, através da porta de vidro, que ela fitava aparentemente sem mover o olhar. Precisou confessar a si mesmo nunca ter visto corpo mais belo; porém, com Clara no coração, a Olímpia rígida e inerte era-lhe totalmente indiferente, e só de vez em quando olhava, por sobre os seus livros, em direção à bela estátua, e isso era tudo. (*Ibidem*, p. 133-134)

Há o encontro com uma mulher linda, virtuosa, reclusa, prisioneira, paralisante. Este, justamente, produziu profundas perturbações naquele jovem atormentado e romântico. Ele encontra uma condensação da mulher-boneca: esplendidamente bem vestida e com rosto angelical. A partir desse momento, iniciaram-se os desdobramentos de uma loucura passional que culminou numa

paixão trágica. Inicialmente, assistiu-se a um conflito entre o amor por Clara e à paixão que floresce por Olímpia. Tanto que o momento em que ele compra o binóculo, passando a observar Olímpia, é intercalado com a escrita de uma carta a Clara.

Através do binóculo, que compra do óptico italiano, começa definitivamente a *via-crucis* da paixão: “Nunca em sua vida vira uma lente que trouxesse aos olhos os objetos de forma tão pura, límpida e nítida... Era a primeira vez que Natanael contemplava o semblante de Olímpia, de maravilhosos traços. Apenas os olhos pareciam-lhe estranhamente hirtos e mortos...” (*ibidem*, p. 135). Fascinou-se pelo rosto de cera da boneca de madeira.

Quando ele não a enxergou por mais de três dias, começou um processo de alucinação. “Totalmente desesperado, devorado pela saudade e pelo desejo, Natanael foi em direção dos portões da cidade. A imagem de Olímpia flutuava à sua frente, saía dos arbustos, fitava-o com seus grandes e faiscantes olhos do espelho do riacho de águas claras” (*ibidem*, p. 136).

A partir de então, o jovem estudante foi possuído por um enlouquecimento passional. Sequer o corpo gélido de Olímpia o desconfortou, pois estava entregue à sua passionalidade. Ardente de paixão, para ele, tratava-se de uma esplêndida mulher “exemplo do amor que nos prometem na outra vida, espírito profundo no qual se reflete todo o meu ser” (*ibidem*, p. 138). Sua loucura de ter encontrado o verdadeiro amor, porém, sequer o faz desconfiar de que Olímpia não é feita de carne e osso e, sim, de uma engrenagem mecânica que toma forma de uma mulher sem voz, que só pronuncia balbucios: “Ah... ah!”. E, paradoxalmente, considera que nunca tivera uma ouvinte tão encantadora.

Nesse momento, aparece um novo personagem, Siegmund, colega do estudante. Ele é quem consegue interromper o olhar fascinado de Natanael por Olímpia, quando este compra o binóculo e enxerga a boneca. Em outro momento, chamando-lhe de irmão, Siegmund pergunta-lhe como pôde “perder a cabeça” por um rosto de cera de uma boneca de madeira. Diante das respostas, ele conclui que “o objeto de amor nunca deve ser julgado”. Assim, o jovem, enlouquecido de paixão, profere estas palavras ao seu amigo:

Talvez a vocês, pessoas friamente prosaicas, Olímpia possa parecer sinistra. Apenas ao espírito poético revelam-se tais personalidades! Só a mim ela dirigiu seu olhar apaixonado, irradiando meus pensamentos, e só no amor de Olímpia posso reencontrar meu ser. Talvez não lhes agrade que ela não se prenda a conversas ligeiras, como outros espíritos superficiais. Ela fala pouco, é verdade; mas essas poucas palavras, tais verdadeiros hieróglifos da linguagem íntima da alma, revelam o amor e um elevado conhecimento da vida espiritual na contemplação do eterno e misterioso além. Mas isso está fora do alcance de vocês, tudo são palavras vãs. (*Ibidem*, p. 140)

Consumido pela paixão, ele esquece tudo e todos. Fascinado, as palavras perdem qualquer valor de significação. O olhar de Olímpia “diz mais do que todas as linguagens”. Decide, então, pedi-la em casamento. Procura um anel que sua mãe lhe dera para oferecer a Olímpia como sinal de seu amor. Quando chega até a casa de sua amada, encontra Spalanzani e o terrível Coppola num embate pela posse de Olímpia, os quais despedaçam o corpo da boneca e jogam os olhos dela contra o jovem apaixonado.

Natanael então percebeu no chão um par de olhos ensanguentados fitando-o fixamente. Spalanzani agarrou-os com a mão que não fora ferida e atirou-os em sua direção, atingindo-o no peito. Foi então que a loucura arrebatou Natanael com garras ardentes e penetrou em sua alma, dilacerando o que restava de seu juízo e pensamento. (*Ibidem*, p. 142)

Enlouquecido, ele é internado num manicômio, enquanto Spalanzani é obrigado a abandonar a universidade e fugir, assim como Coppola. Entretanto, a história do autômato gerou uma desconfiança em relação a figuras humanas, particularmente na vida amorosa. “A fim de se convencerem por completo de que não estariam amando uma boneca de madeira, vários amantes exigiram que as amadas cantassem um pouco fora do ritmo, que, ao ouvirem uma leitura, bordassem, tricotassem e brincassem com o cãozinho etc.” (*ibidem*, p. 144). Algumas uniões amorosas se tornaram mais sólidas, enquanto outras, desfizeram-se. Acima de tudo, a história da paixão de Natanael por um autômato passou a produzir incertezas na vida amorosa das pessoas.

No desfecho do enredo, é descrita, então, a cena da paixão trágica. Após Natanael ser internado, ele retorna à sua cidade e, sob os cuidados da mãe, de Clara e dos amigos, recupera-se. Imersos numa felicidade bucólica, ele e sua noiva passeiam pela cidade. A convite de Clara, sobem numa torre e apreciam as montanhas. Ela lhe mostra um arbusto, e o jovem segura o binóculo de Coppola para observar. Olha para Clara e inicia seu enlouquecimento trágico. Os olhos dela giram em órbitas e expelem raios de fogo. Uivando e saltitando no ar, com gargalhadas e gritos diz: “Bonequinha de madeira, gire — bonequinha de madeira, gire!”. Nesse momento, tenta jogar Clara da torre. Gritando por socorro, ela consegue se segurar à balastrada até seu irmão salvá-la. O enlouquecido grita: “Roda de fogo, gire — roda de fogo, gire!”. Nesse momento, aparece novamente Coppelius entre as pessoas que assistem à cena e, quando Natanael o enxerga, joga-se da torre, suicidando-se, enquanto o advogado desaparece na multidão.

Após a narrativa dessa cena trágica, o conto encerra com a descrição de uma cena bucolicamente romântica. Muitos anos depois, Clara se encontra casada, mãe de duas crianças, envolta numa felicidade doméstica que “o exaltado e impetuoso

Natanael nunca lhe teria oferecido”. Com isso, o término do conto ocorre com estas duas cenas contrastantes: de um enlouquecimento passional, que culmina numa tragicidade passional, e a outra, de uma romântica felicidade doméstica.

## 6. O AUTÔMATO: UMA FIGURA DA PAIXÃO

*Talvez, então, o leitor acredite que nada é mais fantástico e louco do que a vida real, e que o escritor só poderia apreender tudo isso como um reflexo confuso de um espelho mal polido.*

(E.T.A. Hoffmann)

A partir de postulações lacanianas (1949/1998; 1953-1954/1983; 1964/1988), propõe-se conceber o mecanismo psíquico da alienação como intrínseco ao fenômeno do automatismo, próprio de um estado passional. É possível estabelecer tal processo, tanto nas modulações discursivas do texto *O homem da areia*, como na constituição dos personagens, mais propriamente em Natanael e Olímpia.

Juntamente com a elaboração do Estádio do Espelho, existem outras formulações, na obra lacianiana, para uma abordagem acerca da alienação, que interessa ao tema do autômato como uma figura da paixão. Dessas, duas aulas de Lacan, dadas durante o seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964/1988), são importantes. São elas: “O sujeito e o Outro (I): A alienação” e “O sujeito e o outro (II): a afânise”.

Lacan recorre à lógica dos conjuntos da reunião e da intersecção para demonstrar as operações de alienação e separação como mecanismos fundamentais na constituição do sujeito. No que se refere à alienação, ele exemplifica através da reunião, enquanto a operação de intersecção se correlaciona à separação.

Na alienação, há “um elemento que comporta que, qualquer que seja a escolha que se opere, há por consequência um nem um, nem outro. A escolha aí é apenas a de saber se a gente pretende guardar uma das partes, a outra desaparecendo em cada caso” (*ibidem*, p. 200).

A partir de dois conjuntos: o do ser (sujeito) e do Outro (sentido), percebe-se que, se o sujeito escolhe não se alienar no campo do Outro, não se constitui. Se escolhe o sentido, aceita alienar-se ao desejo do Outro, advindo como sujeito. Porém, ao escolher o sentido, há a perda do ser; é por isso que o \$ surge como falta-a-ser, efeito do significante.

Nessa lição, para demonstrar isso, o autor utiliza o que chama de *vel*. Ele concebe que a “alienação consiste nesse *vel* que — se a palavra *condenado* não suscita objeções da parte de vocês, eu a retomo — condena o sujeito a só aparecer nessa divisão que venho, me parece, de articular suficientemente ao dizer que se ele aparece de um lado como sentido, produzido pelo significante, de outro ele

aparece como afânise” (*ibidem*, p. 199). Portanto, há uma face do desaparecimento do sujeito no processo de constituição na relação com o Outro.

O mecanismo de separação é regido pela lógica da intersecção, em que a falta é correlativa nos dois conjuntos, do sujeito e do Outro. Uma falta, representada pelo objeto *a*, objeto causa do desejo que pertence aos dois conjuntos. “Uma falta é, pelo sujeito, encontrada no Outro, na intimação mesma que lhe faz o Outro por seu discurso” (*ibidem*, p. 203). Aqui, há a pergunta da criança: “Ele me diz isso, mas o que é que ele quer?”. Há uma formulação do desejo do Outro, na qual a resposta é o surgimento da fantasia.

Uma concepção importante para este estudo é a de afânise. Trata-se de um termo grego introduzido, na psicanálise, por Ernest Jones. O termo afânise vem de *phanos*, que significa luminoso. *Phania* significa intensidade da luz e *Aphanisis*, apagamento (referente ao brilho de uma estrela). Em suas pesquisas sobre a sexualidade feminina, Jones concebe a afânise relativa ao desaparecimento do desejo sexual, objeto de um temor mais fundamental que o temor da castração (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001).

Lacan retoma este termo, apresentando o estatuto na dimensão da existência do sujeito, ou seja, no processo de constituição de um sujeito, na sua divisão, há uma face de desaparecimento. Ele qualifica esse movimento como letal, chamando de *fading* do sujeito: “Quando o sujeito aparece em algum lugar como sentido, em outro lugar ele se manifesta como *fading*, como desaparecimento” (*ibidem*, p. 207).

Então, no processo de constituição do sujeito no campo do Outro, cuja alienação é estrutural, há essa face sempre do desaparecimento, do que Lacan chama de *fator letal*. O sujeito fica subsumido no Outro, uma vez que é imprescindível para o ponto de vista do autômato como figura da paixão.

Essa questão é evidenciada no contexto narrativo do conto, como já mencionado. Após o encontro de Natanael com Olímpia, desaparece a voz do jovem estudante no texto. Dessa forma, as outras narrativas acerca dos encontros entre eles, assim como o desenrolar do enredo, são conduzidas na voz de um narrador em terceira pessoa, amigo do jovem estudante, e que é o guardião de tais cartas, a testemunha de sua paixão. Essa forma narrativa ocupa a maior parte do conto. A capacidade narrativa do jovem apaixonado sucumbe diante de seu sideramento pela boneca autômata.

Também, com isso, é possível estabelecer um dos aspectos fundamentais que constituem uma loucura passional: um empobrecimento narrativo ou uma impossibilidade de representação do vivido<sup>5</sup>. Esse emudecimento também é

---

<sup>5</sup> Sobre esse estado de emudecimento durante um estado passional e a necessidade de um distanciamento para produzir uma significância do vivido, um dos contos preferidos de Freud, de Stefan Zweig, *24 horas na vida de uma mulher* (1927/2007) é exemplar. Trata-se de uma narrativa sobre um estado passional, em que uma mulher confessa sobre as 24 horas mais

verificado por Aulagnier, quando ela se refere ao estado de alienação como uma vivência não nomeável, não perceptível por aquele que a vive (1985, p. 35).

No que se refere ao plano da constituição dos personagens, em especial no caso de Natanael, de um lado, apresenta-se a relação especular; de outro, a morte do pensamento e, portanto, da palavra. Indica-se, com isso, o autômato como aquele que, absorvido pelo Outro, sem possibilidade de pensamento, perde a voz e todos os movimentos relativos a uma posição subjetiva de exercício desejante. Dessa forma, encontra-se o aspecto da afânise em que há um apagamento do sujeito da enunciação, ficando subsumido ao Outro. Conjuga-se a isso o estado de angústia, como já referido no item anterior, como o que produz uma impossibilidade enunciativa.

O jovem estudante é completamente capturado pela imagem de Olímpia, instaurando-se uma alienação especular: ele olha e é olhado nessa cena. Esse olhar, entretanto, não está na mesma dimensão da visão. Essa diferença é analisada por Lacan na aula sobre *A esquize do olho e do olhar* (1964/1990). A consciência da percepção não é equivalente ao olhar; este depende da posição desejante daquele que olha. É o significante que determina por onde o sujeito averigua seu olhar.

Tanto a análise freudiana, quanto a de outros autores, como Cesarotto (1996) e Pereira (2004), que apresentam trabalhos importantes na perspectiva freudo-lacaniana sobre o conto de Hoffmann, evidenciam a temática dos olhos e do olhar nessa narrativa. Cesarotto considera que uma leitura consistente da obra daquele autor tem que levar em conta os meandros da pulsão escópica, “o leitmotiv de todos os contos” (1996, p. 134). Pereira observa que o jogo de olhares é o fio da trama do texto: “Olhos que são cobiçados, que saltam, queimam, trocam de lugar, mapeando toda a narrativa e a distribuição de lugares dos personagens” (2004, p. 33). Entretanto, nenhum destes estudos enuncia considerações sobre o olhar da mãe de Natanael, que pode ser considerado indispensável ao desenrolar da trama narrativa.

Natanael vai reencontrar aquele olhar materno, opaco, justamente em Olímpia, que, como já referenciado, o conduz a um estado de comando absoluto do Outro, desencadeando seu emudecimento e sua morte. Aquele traço do Outro materno retorna encarnado sob a forma de um duplo — o traço assume o aspecto do todo — por isso a sideração.

Assim, o autômato não está somente do lado de Olímpia: Natanael é sua própria specularidade alienada. A partir daí, complexificam-se os polos de sujeito e objeto, portanto, sendo possível transpor esses lugares para o de um laço alienante em que operam lugares de assujeitamentos, numa cumplicidade objetal.

---

importantes da sua vida: um dia ocorrido décadas atrás, em que ela conheceu um homem cativo da paixão pelo jogo. Num momento em que a personagem se encontra num estado de melancolia, após a morte de seu marido, se estabelecerá uma condição passional em sua vida.

Conforme observa Lacan, o amor, enquanto miragem especular, tem a essência da tapeação. “Ele se situa no campo instituído no nível de referência do prazer, desse único significante necessário para introduzir uma perspectiva centrada no ponto ideal, I maiúsculo, colocado em algum lugar do Outro, de onde o Outro me vê, na forma em que me agrada ser visto” (LACAN, 1964/1990, p. 253).

Essa passagem pode se referir não propriamente ao amor, mas a uma situação passional em que ocorre uma relação de especularidade imaginária, num oferecimento e entrega objetual ao Outro. No caso do conto, a imagem de Natanael se confunde com a de Olímpia: é como a maquinaria, em sua estrutura invertida, em que ele passa a ser referenciado e funcionar. A assunção de seu corpo ocorre pelo olhar opaco da boneca experiência especular antecipatória da própria imagem de Natanael. Entretanto, é um olhar que não pode vê-lo na direção de um Outro com corpo próprio, um olhar que inscreve falta e desejo. É o encontro com o duplo, daí a emergência da estranheza e o surgimento da dimensão da angústia, porque a engrenagem mecânica nada mais é do que a passionalidade que os acomete.

Também na trágica saga de Natanael, o autômato aparece sob o postulado da racionalidade. Isso pode ser constatado nas considerações do jovem estudante sobre a carta de Clara, uma escrita considerada por ele como “bastante grave e filosófica”. Diante das considerações racionalistas de sua noiva sobre as fantasias persecutórias do homem da areia, ele a chama de “autômato maldito, sem vida”. O método racional da moça, tentando separar o que é do imaginário e o que é da realidade, porém, de nada serve para acalantar ou introduzir uma perspectiva desejanse nos tormentos do protagonista. O autômato, para Natanael, se apresenta como um discurso que faz oposição radical à sua posição passional, impedindo-o de dimensionar o impacto dos acontecimentos na sua subjetividade. O discurso de Clara, portanto, é um discurso inanimado e robotizado.

Através do enfoque dessas perspectivas alienantes, presentes na narrativa, procuramos demonstrar como elas são constituintes de um funcionamento autômato passional. Uma passionalidade comandada por movimentos de imagem, pensamento e palavras que advêm do Outro. Assim, pode-se conceber o autômato como uma figura da paixão, uma vez que ele é submetido radicalmente ao Outro, conquanto seja um objeto inanimado. Há uma devastação do lugar de sujeito, numa eclipse total de seu lugar pelo Outro.

Recebido em: 22 de setembro de 2014. Aprovado em: 10 de fevereiro de 2015.



**REFERÊNCIAS**

- AULAGNIER, P. *Os destinos do prazer: alienação, paixão, amor*. Rio de Janeiro: Imago, 1985.
- CESAROTTO, O. *No olho do Outro. "O Homem da Areia" segundo Hoffmann, Freud e Gaiman*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- FREUD, S. (1919) *O inquietante*. In: *Sigmund Freud: obras completas*. Tradução e notas Paulo César de Souza. Vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- HOFFMAN, E.T.A. *O homem da areia (1815)*. In: \_\_\_\_\_. *Contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- GORI, R. *Lógica das paixões*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2004.
- LACAN, J. *Os escritos técnicos de Freud (1953-1954)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. (O seminário, 1).
- \_\_\_\_\_. *O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelado na experiência psicanalítica (1949)*. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. (O seminário, 11).
- LAPLANCHE; PONTALIS. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KON, N. M. *A viagem: da literatura à psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- OLIVEIRA, I. M. A. de. *Pontos obscuros da retina: feminino em loucuras passionais*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, Núcleo de Método Clínico e Formações da Cultura, Instituto de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2013.
- PEREIRA, L. S. *Um narrador incerto: entre o estranho e o familiar: a ficção machadiana na psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.
- SOUZA, P. C. de. *As palavras de Freud: o vocabulário freudiano e suas versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ZWEIG, S. *24 horas na vida de uma mulher (1927)*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

Iza Maria de Oliveira  
izamaria.abadi@gmail.com

