



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

LUCAS HENRIQUE DA SILVA

**DUZENTOS ANOS DE “O HOMEM DA AREIA”, DUZENTOS  
ANOS DE OLÍMPIA:  
UM RETORNO À PERSONAGEM DE E. T. A. HOFFMANN E  
SEU LEGADO PARA A LITERATURA FANTÁSTICA**

LUCAS HENRIQUE DA SILVA

**DUZENTOS ANOS DE “O HOMEM DA AREIA”, DUZENTOS  
ANOS DE OLÍMPIA:  
UM RETORNO À PERSONAGEM DE E. T. A. HOFFMANN E  
SEU LEGADO PARA A LITERATURA FANTÁSTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Adilson dos Santos.

Londrina  
2018

### **Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

S586d Silva, Lucas Henrique da.  
Duzentos anos de "O homem da areia", duzentos anos de Olímpia : um retorno à personagem de E.T.A. Hoffmann e seu legado para a literatura fantástica / Jefferson Tadeu de Campos. - Londrina, 2018.  
129 f.: il.

Orientador: Adilson dos Santos.  
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.  
Inclui bibliografia.

1. Hoffmann, E.T. A., (Ernst Theodor Amadeus), 1776-1822. O homem da areia - Teses. 2. Olímpia (Personagem fictício) - Teses. 3. Contos alemães - História e crítica - Teses. I. Santos, Adilson dos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 830-34.09

LUCAS HENRIQUE DA SILVA

**DUZENTOS ANOS DE “O HOMEM DA AREIA”, DUZENTOS ANOS DE  
OLÍMPIA**

UM RETORNO À PERSONAGEM DE E. T. A. HOFFMANN E SEU  
LEGADO PARA A LITERATURA FANTÁSTICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Letras da Universidade Estadual de  
Londrina, como requisito parcial à obtenção do título  
de Mestre em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Adilson dos Santos  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Profa. Dra. Marta Dantas da Silva  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Fábio Lucas Pierini  
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Londrina, 16 de abril de 2018.

Dedico este trabalho a Matheus F. Lima

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu orientador, Prof. Dr. Adilson dos Santos, pela disposição e pelo cuidado.

À Profa. Dra. Marta Dantas, pelas contribuições valiosas durante o curso e na banca examinadora.

À Profa. Dra. Luciana Brito, pelos apontamentos na qualificação e pelas leituras na disciplina.

Ao Prof. Dr. Fábio Pierini, pelos apontamentos no simpósio do CIELLI e pela presença na banca de defesa.

Ao Marcelo Andreo, que me indicou leituras preciosas.

À Profa. Dra. Adelaide Caramuru Cezar, pela disposição em me iniciar na pesquisa lá na Iniciação Científica, que de certa forma culminou neste trabalho.

Aos meus queridos amigos: Abílio e Márcio, por serem tão únicos e tão incríveis; à Cinthia, Alan, Vizette, Guilherme e Juliana, presentes em todos os momentos e em todas as formas de estar presente; à Amanda, minha ouvinte e parceira de todo esse processo; à Poliana, pelas experiências trocadas; à Ilhina, pessoas que nem a distância impediu a participação nisso tudo; ao Nathan, que muitas vezes chamei de Nathanael sem querer; e em especial ao Valter, meu maior achado, conhecê-lo foi imprescindível.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

“Ah! Ah! Ah!”

(Olímpia, personagem de “O homem da areia”)

SILVA, Lucas Henrique. **Duzentos anos de “O homem da areia”, duzentos anos de Olímpia**: um retorno à personagem de E. T. A. Hoffmann e seu legado para a literatura fantástica. 2018. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

## RESUMO

Olímpia, personagem de “O homem da areia”, de E. T. A. Hoffmann, se lançou para a modernidade principalmente a partir da ópera de Offenbach, *Les contes d’Hoffmann*. Essa referência fez captar uma figura que já vinha ocupando espaço no imaginário ocidental. Isso se nota ao observar ressonâncias da personagem hoffmanniana em variadas novas criações, inclusive do século XX, na literatura e em outras artes. Assim, Olímpia ganhou uma segunda vida, tornando-se um arquétipo insuperável de personagem. Liga-se, então, à temas que, se não inaugurados, são transformados por ela, tais como: o objeto (fetiche), a figura humana, a mulher artificial, a burla, o inquietante (Freud). Isso graças ao trabalho de Hoffmann com a personagem mecânica, uma de suas obsessões literárias (Barbosa, 2017). Ele opera tentativas de representação, ensaios, até chegar, por fim, em Olímpia. Tendo essas questões em vista, esta dissertação propõe uma retomada dessa bicentenária personagem, sob o enfoque de estudos que pensem o espaço de Olímpia para além do próprio conto e época, valorizando seus sentidos únicos, como é o caso de *O corpo impossível* (2002), de Eliane Robert Moraes, *Mulher ao pé da letra* (2006), de Ruth Silviano Brandão, bem como *A palavra e o fantasma na cultura ocidental* (2012), de Giorgio Agamben (2012). O trabalho conta ainda com o suporte de Carlos Reis (2016), no que diz respeito à suficiência da personagem literária. Objetiva-se, assim, apresentar leitura de Olímpia individualmente, mas também de forma comparada, quando possível, com outras referências da literatura.

**Palavras-chave:** Olímpia; “O homem da areia”; E. T. A. Hoffmann; personagem literária; autômato.

SILVA, Lucas Henrique. **Two-hundred years of "The Sandmann", two-hundred years of Olympia**: a return to the character of E. T. A. Hoffmann and its legacy to the fantastic. 2018. 129 p. Dissertation (Master's Degree in Letters) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

### ABSTRACT

Olympia, character of the short story "The Sandmann", by E. T. A. Hoffmann, launched into the modernity mainly from the Offenbach's opera, *Les contes d'Hoffmann*. This reference captured a figure that had already a space in the western imaginary, a fact noticeable just by observing resonances of the Hoffmann's character in many new creations, even in XX's century, in literature and other arts. Thus, Olympia gained a second life, becoming an insuperable archetype of character, linked to themes that, if not inaugurated, are transformed by her, such as: the object (fetish), the human figure, the artificial woman, the mockery, the uncanny (Freud). This thanks to the work of Hoffmann with the mechanical character, an obsession of the writer (Barbosa, 2017). He operates different representations, rehearsals, until finally creates Olympia. With these questions in mind, this dissertation proposes a resumption of this bicentennial character, under the focus of studies that think the space of Olympia beyond the short story itself and time, valuing her unique senses, as is the case of *O corpo impossível* (2002), by Eliane Robert Moraes, *Mulher ao pé da letra* (2006), by Ruth Silviano Brandão, and also *A palavra e o fantasma na cultura ocidental* (2012), by Giorgio Agamben (2012). In addition, the present work also counts on the support of Carlos Reis (2016), regarding the sufficiency of the literary character. The aim is, therefore, to present Olympia's analysis individually, but also in a comparative way, when its possible, with other references in literature.

**Keywords:** Olympia. "The Sandmann". E. T. A. Hoffmann. Literary character. Automata.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>PARTE I: OS OLHOS</b> .....	23
<b>1 AS “OUTRAS OLÍMPIAS”</b> .....	24
1.1 OLÍMPIA E A GALERIA DE AUTÔMATOS DO SÉCULO XIX .....	28
1.2 ASPECTOS MODERNOS DA PERSONAGEM DE HOFFMANN .....	31
1.3 A OLÍMPIA DE BIOY CASARES: FAUSTINE .....	40
1.4 OLÍMPIA EM HEBE, PERSONAGEM DE MURILO RUBIÃO .....	51
1.5 FECHANDO O PANO .....	60
<b>2 OLÍMPIA ABRASILEIRADA: O CASO DE AUGUSTA, PERSONAGEM DE MACHADO DE ASSIS</b> .....	66
2.1 MACHADO DE ASSIS E A EMULAÇÃO DE HOFFMANN “O HOMEM DA AREIA” .....	70
2.2.1 A CENA DOS OLHOS DESTACÁVEIS NOS DOIS TEXTOS .....	73
2.3 A PUBLICAÇÃO NO PERIÓDICO <i>JORNAL DAS FAMÍLIAS</i> .....	78
2.4 OLÍMPIA (OU AUGUSTA) E A RELAÇÃO COM O PÚBLICO LEITOR FEMININO .....	79
2.5 FECHANDO O PANO E DEIXANDO UM FIO .....	84
<b>PARTE II: O MECANISMO</b> .....	89
<b>3 TRÊS AUTÔMATOS DE HOFFMANN</b> .....	90
3.1 O BONECO TURCO DE “OS AUTÔMATOS” .....	93
3.2 E. T. A. HOFFMANN E SUA DESCOBERTA .....	102
3.3 DANÇARINO EM CARNE E OSSO E DANÇARINA DE MADEIRA .....	104
3.4 DESEJO INFANTIL, ANGÚSTIA ADULTA: O QUEBRA-NOZES .....	109
3.5 A BONECA: DO PONTO DE VISTA DO IMAGINÁRIO .....	113
3.6 FECHANDO O PANO .....	122
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: AINDA...</b> .....	125
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	128

## INTRODUÇÃO

(...) tenho prazer em me ouvir contar uma história cujo fim eu conheço: sei e não sei, ajo em face de mim mesmo como se não soubesse: sei muito bem que Édipo será desmascarado, que Danton será guilhotinado, mas mesmo assim...

(Barthes)

O famoso conto de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), “O homem da areia”, presente na coletânea *Nachstücke* (1816-1817), completou recentemente duzentos anos de publicação. Na primeira metade do século XIX, Hoffmann trazia temas já conhecidos pela literatura romântica alemã, como o duplo e o fantástico, mas sob nova perspectiva, mais psicológica, moderna. Inspirava-se nas histórias populares, urbanas, fazendo aparecer o caráter noturno da realidade, como indica o título. Dentre as histórias urbanas encontra-se a do jovem estudante que se enamorou de uma boneca de madeira.

A narrativa relata os tormentos que a história do Homem da Areia causa na vida do jovem Natanael. Figura conhecida no folclore alemão, conta-se que o Homem da Areia roubava os olhos das criancinhas que não dormiam. Natanael, que ouviu a história ainda quando criança, vai sofrer grande impressão. Isto porque a crença dessa fantasia vai se projetar em outras figuras de sua vida, até a fase adulta, mantendo o terror sempre vivo. Sob esse olhar, o conto de Hoffmann explora a potência de uma história fantástica e o seu impacto no mundo do receptor, o que tem muito a ver com o experimento romântico com a cultura popular (VOLOBUEF, 1988).

O conto se inicia de forma epistolar. Temos acesso à carta de Natanael a Lothar, seu cunhado, depois de muito tempo sem contato com a família, conforme o trecho: “você todos estão decerto cheios de inquietação por eu não ter escrito há tanto – tanto tempo” (HOFFMANN, 2017, p. 77). Na carta, Natanael vai voltar à infância para contar a terrível história do Homem da Areia, que serve de pano de fundo para a narrativa. Embora direcionada a seu cunhado, Lothar, o relato vai chegar até sua namorada, Clara, por meio de um erro no momento de envio. Clara responde a carta de Natanael. Temos, então, uma terceira carta, desta vez enviada corretamente, em que Natanael lamenta o erro: “foi muito desagradável para mim que Clara tenha recentemente aberto e lido a carta a você devido a um erro cometido por puro lapso de minha parte” (HOFFMANN, 2017, p. 89).

Com exceção a esse primeiro momento, o conto é predominantemente narrado em terceira pessoa, por um narrador heterodiegético. Entretanto, entre a transição dos dois modos narrativos, temos um pequeno trecho em que o narrador “explica” a escolha dos temas. Nele, somos também apresentados aos personagens principais e seus perfis. Assim, o narrador prepara o leitor para os eventos que serão narrados: “nada mais raro e singular se pode inventar que a história sucedida com meu pobre amigo, o jovem estudante Natanael, que agora, afável leitor, me disponho a relatar-lhe” (HOFFMANN, 2017, p. 91).

Pelas cartas, é apresentado como Natanael acreditava que o Homem da Areia se escondia sob a figura humana de um homem chamado Coppelius, figura de aparência desagradável que frequentava a casa de sua família sem ser convidado. Coppelius era advogado, como o pai de Natanael, mas à noite se tornava o mestre do pai de Natanael em estudos de alquimia. Assim, sempre interrompendo os momentos em família, Coppelius surgia à noite. As crianças deviam obedecer ao toque de recolher, para que o pai se reunisse com o homem em seu gabinete, onde realizavam os mais misteriosos experimentos. Natanael se incomodava com o causador da ausência do pai nas rodas de histórias noturnas. Para forçar o filho a dormir, a mãe inventava que o Homem da Areia estava vindo, e que ele roubaria os olhos daqueles que permanecessem acordados. Aos poucos, a história passou a intrigar o pobre menino, que decide perguntar para a empregada da casa sobre a lenda, ao que ela responde:

– Tanaelzinho – respondeu ela –, pois você ainda não sabe? Ele é um homem malvado, que vem até as crianças quando elas não querem ir para a cama e lhes atira aos olhos uma mão cheia de areia, de modo que estes saltam ensanguentados cabeça afora. Ele então os atira no saco e os carrega à meia-lua para alimentar os filhotes; eles se sentam lá no ninho e têm bicos curvados como as corujas, com os quais eles picam os olhos das crianças custosas (HOFFMANN, 2017, p. 78).

A partir de então, Natanael, em suas próprias palavras na carta, pintou em seu íntimo um pavoroso quadro do Homem da Areia. Perturbado pela história da empregada, o menino decide, então, esperar o Homem da Areia, pois achava que era ele que vinha todas as noites. Assim, durante a noite, ele engana a mãe e se esconde, tentando bisbilhotar as experiências do gabinete do pai, mas acaba sendo pego por Coppelius, que tenta atacá-lo. Natanael julgou ter visto rostos sem olhos no gabinete, como manequins. Coppelius afirma que vai arrancar os seus, para preencher as figuras, mas por pouco o pai consegue livrá-lo das mãos do horrendo monstro. Neste momento, Natanael sofre um ataque de epilepsia, e acaba ficando desacordado por vários dias. Desde então, o menino passa a ter a certeza de que Coppelius era o Homem da Areia. Depois de recuperado, conta Natanael, em uma noite como aquelas, durante um dos

experimentos, uma explosão química acabou levando à trágica morte do pai, e desde então Coppelius havia desaparecido. Na cabeça do pequeno Natanael, então, Coppelius era o culpado, e o Homem da Areia havia matado o seu pai. Essa lembrança traumática é conservada, e hoje Natanael acredita que o mal se encontra novamente por perto de sua vida.

Essa crença reaparece como perturbação na vida adulta devido a um estranho encontro com um homem esquisito: Coppola, um italiano que vendia barômetros e todo tipo de artigos oculares. A semelhança do nome e feições fez Natanael acreditar que Coppola era, na verdade, Coppelius disfarçado, que havia retornado para terminar o que começou na sua infância. Alterado pelo encontro, Natanael escreve imediatamente a fatídica carta, que vai ser lida por Clara, sua namorada, ao invés de Lothar, seu confidente.

Na missiva, Clara repreende o namorado, argumentando que toda aquela história não passava de fantasia, e que devia ser expurgada. Como uma moça simples, de personalidade calma e racional, para ela, o Homem da Areia não passava de “figuras insólitas”, as quais por simples crença se “confere um caráter hostil e prejudicial” (HOFFMANN, 2017, p. 88). Desde criança, Clara atuava na vida do namorado, protegendo-o do próprio espírito conturbado, que tanto impedia a almejada paz conjugal. Agora, avessa à versão de Natanael dos fatos, ela vai ser substituída por Olímpia. Isto porque Natanael já não pode esconder o desprezo que sentia pela visão de mundo da namorada, incapaz de enxergar qualquer coisa que não fosse factual e concreta. Para Natanael, forças obscuras e metafísicas podiam reger a vida do homem, fazendo-o um títere às mãos do destino, pensamento com o qual Clara não concordava.

Assim, incapaz de livrar-se da ideia de que Coppola era Coppelius, Natanael vai se esquecer de Clara, à medida em que se apaixona por Olímpia, a estranha filha de Spalanzani, seu professor de física na universidade. Olímpia é, na verdade, um autômato sem vida, que se passa por filha de verdade do Professor. Com ela, diferente da namorada humana, ele pode falar de suas fantasias e ler suas poesias por horas, sem que seja interrompido ou criticado, como fazia a antiga namorada. Natanael não percebe que Olímpia é uma boneca, criada por Spalanzani e Coppola para se passar como mulher de verdade. O primeiro, pai da moça, é responsável por todo o seu mecanismo, e o segundo, por sua vez, pelos olhos artificiais. Em seguida, retomaremos a história de Olímpia, nosso objeto de estudo em particular.

Ao descobrir a verdade sobre sua amada, Natanael enlouquece, e deve passar um tempo no manicômio. Tempos depois, ele retorna à cidade natal, agora com planos de se casar com Clara. Entretanto, durante um passeio na torre da cidade, acaba sofrendo um novo acesso de loucura ao olhar o rosto de Clara pela lente da luneta. “Clara estava diante da lente! Um frêmito convulsivo lhe percorreu as veias e artérias” (HOFFMANN, 2017, p. 115). Então, ele repete as

palavras do momento em que se deparou com Olímpia desmontada, lembrando-se do Homem da Areia: “boneca de madeira, gire, gire!”. Descontrolado, nosso protagonista tenta agarrar a garota e pular com ela do alto da torre. Por pouco não consegue, mas Lothar socorre Clara a tempo, agredindo o descontrolado Natanael. A história acaba então com o suicídio de Natanael, ao destacar lá do alto a figura de Coppélius/Coppola no meio da multidão, que ria como se regozijasse a morte do pobre estudante. Eis o trecho:

As pessoas iam se juntando ao ouvirem o berreiro selvagem. No meio delas, se destacava feito um gigante o advogado Coppélius que acabava de chegar à cidade. Alguns queriam subir à torre a fim de dominar o louco, ao que Coppélius soltou uma gargalhada e disse: – Ha, há! Esperem, esperem um momento, ele desce por si mesmo! – e olhava para o alto como todo mundo. No alto, Natanael de repente estacou petrificado, depois se inclinou um pouco e, com o estridente grito “*belli occhi! Belli occhi!*” se jogou lá de cima da torre. Quando Natanael jazia sobre o pavimento com a cabeça destrocada, Coppola não estava mais no meio da multidão (HOFFMANN, 2017, p. 116).

No cruzamento das histórias da *diegese* de “O homem da areia”, o evento da personagem Olímpia, em particular, chama a atenção pelo mistério e impressão. Durante a narração dos momentos dos amantes, temos um registro incomum, em que o foco narrativo, predominantemente sobre Natanael, vai criar dúvidas no leitor quanto à natureza da boneca, ora sugerindo a farsa, ora mascarando-a e convidando a interpretação. Em determinado momento, Olímpia pode apresentar-se como uma moça qualquer, para depois, por meio de uma distorção, tornar-se bizarra, até, por fim, revelar-se um monstro mecânico inquietante. Quando a verdade vem à tona, porém, o narrador resume de forma misteriosa o saldo da história da boneca. Ele conta que o seu evento causou na sociedade um escândalo sem precedentes, dando a entender que aquele elemento não se resume, somente, ao amor enlouquecido de Natanael, mas aponta, principalmente, para significados autônomos codificados, mesmo que inconscientemente.

No texto, primeiramente como motivo da separação de Natanael e Clara, Olímpia vai ser uma nova personagem, aparentemente sem grande importância, até ser, por fim, destruída pelos seus próprios criadores. Então, Olímpia vai se constituir como uma farsa que engana não somente Natanael, mas também toda a alta sociedade da época, frequentando bailes e chás sem que seja acusada, apesar da figura rígida e da mudez de autômato.

A personagem aparece pela primeira vez no momento em que Natanael, depois de se mudar de apartamento em decorrência de um incêndio, olha pela janela e se depara com a figura, conforme o trecho: “de sua janela era possível divisar perfeitamente o aposento, no qual Olímpia se sentava solitária, numa posição que permitia a ele reconhecê-la muito bem, não obstante os traços fisionômicos permanecessem indistintos e difusos” (HOFFMANN, 2017, p.

99). Ela é mantida até então presa dentro do quarto, não tendo feito ainda uma aparição em sociedade. Seja porque as articulações ainda não estavam prontas, seja porque esperava Natanael, a sua criação é desconhecida. Natanael chega a conjecturar em certo momento que ela era incapaz de conviver em sociedade, conforme o trecho: “deve ter alguma singularidade com ela, talvez seja boba ou coisa que o valha” (HOFFMANN, 2017, p. 90).

Natanael, então, compra uma luneta para melhor captar a visão de Olímpia. A garota, porém, se encontrava na mesma posição, como se esperasse paciente pelo *voyeur*. O narrador em terceira pessoa descreve: “Olímpia se sentava na atitude costumeira ante à mesinha, os braços apoiados, as mãos cruzadas” (HOFFMANN, 2017, p. 101). Cada vez mais, ver aquela bela mulher torna-se motivo de felicidade. No lugar dos olhos sem vida de antes, Natanael passa a ver “pálidos raios de lua”. Assim, de repente, “era como se, enfim, ela pudesse enxergar, e o fogo de seu olhar se acendia mais ardente e vivo”. Natanael estava cada vez mais enfeitiçado pela sedução da “celestial e bela Olímpia” (HOFFMANN, 2017, p. 101), e passava suas tardes admirando a figura pela luneta, esquecendo até de escrever as cartas para a namorada distante, como no trecho:

Finalmente se sentou, a fim de concluir a carta a Clara, mas um relance pela janela o convenceu de que Olímpia se mantinha lá sentada e, de súbito, como se fascinado por uma atração irresistível, levantou-se de um salto, muniu-se da luneta de Coppola e demorou-se admirando o olhar sedutor de Olímpia, até que Sigismundo, seu amigo e camarada, o chamou para a aula do Professor Spalanzani (HOFFMANN, 2017, p. 102).

Para o leitor, é inquietante a repetição da figura de Olímpia, sempre na mesma posição, como uma figura morta. Ele, assim como Natanael, ainda não sabe que se trata, na realidade, de um autômato. Nos próximos dias que se seguem, as cortinas do aposento de Olímpia se encontram sempre fechadas: “durante os próximos dois dias a cortina do malfadado aposento se manteve cuidadosamente cerrada” (HOFFMANN, 2017, p. 102). Natanael já se inquietava com o fato de não ver Olímpia, carente daquela visão tranquilizante: “ele não podia mais vislumbrar Olímpia ao passar por lá, tampouco de sua janela, não obstante mal abandonasse o posto e continuamente aplicasse a luneta aos olhos” (HOFFMANN, 2017, p. 102). No terceiro dia, conta o narrador, “até as janelas foram cobertas”, e Natanael, “em total desespero, devorado pelo ardor e pelo alvoroço, correu ao portal da cidade”. Agora, como um louco, imagina: “a imagem de Olímpia flutuava diante dele pelos ares, surgia dos arbustos e o encarava com imensos e reluzentes olhos do fundo do lago” (HOFFMANN, 2017, p. 103).

A cortina fechada de Olímpia marca a passagem de um ato para o outro, como num teatro, fazendo com que leitor e Natanael dividam o espaço de espectador. Natanael descobre

que o motivo da reclusão era um baile promovido por Spalanzani. Conta o narrador: “diziam os rumores que Spalanzani apresentaria à sociedade sua filha Olímpia, guardada a sete chaves dos olhares de todos” (HOFFMANN, 2017, p. 103). A expectativa então é de um clímax. Natanael fica eufórico quando recebe o convite, pois finalmente veria Olímpia. A expectativa do jovem encena o desejo do espectador de chegar perto do palco, de interagir com a personagem de perto, na tentativa de tornar concreto o desejo antes apenas projetado.

No baile, toda a sociedade se reúne de forma “numerosa e brilhante” (HOFFMANN, 2017, p. 103) para assistir a nova figura em ascensão: a bela e jovial Olímpia. De certa forma, a sociedade burguesa vai constituir agora os espectadores do teatro, posição antes ocupada por Natanael, no ato do namorado humano e da boneca de madeira<sup>1</sup>. No baile, ninguém desconfia da verdadeira natureza de Olímpia, mas todos riem de seus modos bizarros, como se soubessem da verdade mesmo não a admitindo. A chegada da atriz principal é descrita da seguinte maneira:

Olímpia apareceu vestida com gosto e apuro. Todos se renderam à beleza de seus traços delicados, à nobreza de sua elegância. O arqueamento um tanto esquisito do porte e a extrema finura da cintura pareciam resultar da pressão de corpetes. Em pose e postura ela tinha um ritmo compassado e rígido, que talvez pudesse causar impressão desagradável, mas atribuíam-no à timidez que o convívio social lhe impunha (HOFFMANN, 2017, p. 104).

Olímpia é apresentada como qualquer moça de sua idade, conforme as condutas da época. Era regra que a moça debutante se comportasse de tal forma, bem como aceitável a timidez social nesses primeiros momentos. Olímpia, como as moças mais talentosas, tinha ainda inclinação musical. Ela apresenta um número de piano, instrumento na época valorizado por contribuir para a contemplação masculina da silhueta das moças. Além disso, Olímpia cantou para seus espectadores uma “ária de bravura com voz clara, quase retinente, qual campânula de vidro” (HOFFMANN, 2017, p. 104). Para Natanael, porém, a voz de Olímpia era como um canto divino, que “lhe transpassava ardentemente o peito”, ao passo que “as artísticas inflexões de sua voz ressoavam-lhe aos ouvidos como júbilos celestiais da alma exaltada de amor (...) ele não se conteve de dor e êxtase” (HOFFMANN, 2017, p. 104).

Enquanto Natanael só pensava em tirar Olímpia para dançar: “dançar com ela! Com ela!” (HOFFMANN, 2017, p. 104), todos riam, tanto em decorrência da rigidez da moça, quanto da obsessão do apaixonado. Ninguém tirava Olímpia para dançar, o que, para Natanael, era motivo de felicidade, “pois poderia matar no ato quem quer que ousasse aproximar-se de

---

<sup>1</sup> Pode-se dizer que esta cena faz relação com a cena final, em que a sociedade assiste o show de horrores de Natanael do alto da torre como espectadores de teatro, divididos entre desejo de participar e de assistir. Constituiu-se, assim, uma perfeita relação de *voyeurismo*. Retomaremos essa questão ao longo do trabalho.

Olímpia para tirá-la ao meio do salão em sua ausência” (HOFFMANN, 2017, p. 105). Quando ele, enfim, tira a moça para dançar, não pode deixar de reparar nas suas mãos frias como o gelo, mas ignora o calafrio e busca nos olhos o amor e o desejo de sempre. Assim, o casal de dançarinos gira pelo salão. O narrador comenta: “de amores exaltado, também nele pulsava célere o sangue; ele enlaçou a bela Olímpia, e ambos se lançaram entre os casais dançarinos (p. 105).

Contente com o interesse do jovem pela sua filha, Spalanzani encerra o baile concedendo a Natanael a permissão para visitar Olímpia: “o senhor se entreteu de uma maneira extraordinariamente viva com minha filha – disse sorrindo – pois bem, meu caro, se isso lhe dá prazer, conversar com a tola moça, então suas visitas me serão sempre bem-vindas” (HOFFMANN, 2017, p. 106). Para Natanael, era como se as portas do paraíso fossem abertas à sua presença.

No dia seguinte, comenta o narrador, tudo o que se falava na sociedade era a bizarrice da “muda e inerte Olímpia que, apesar da beleza, pintavam como absolutamente imbecil, com o que explicavam o motivo de Spalanzani tê-la retida longo tempo escondida” (HOFFMANN, 2017, p. 107). Obviamente, do outro lado, encontra-se Natanael, que refletia: “de que valeria mostrar a esses sujeitos quanto precisamente sua própria imbecilidade é que os impede de reconhecer o espírito nobre e sublime de Olímpia?” (p. 107). Seus amigos tentam dissuadi-lo de todas as formas, e argumentam sobre Olímpia, conforme o trecho:

estranhamente imóvel, impassível. O porte é regular, bem como os traços, isso é verdade! Poderia até passar por bela não fosse seu olhar destituído de um raio de vida, quase chego a dizer, da faculdade de ver. Seu passo é singularmente contido, todos os seus movimentos acontecem como se condicionados pelo impulso de um mecanismo de corda. Sua maneira de tocar, cantar, possui uma desagradável precisão rítmica das caixas de música, o mesmo concernente à sua dança. Enfim, essa Olímpia nos causou uma impressão bastante sinistra, não queremos ter relação nenhuma com ela, pois é como se apenas aparentasse ser uma criatura viva e, todavia, tem alguma circunstância peculiar atinente a essa história (HOFFMANN, 2017, p. 108).

Ao que Natanael responde:

É possível que Olímpia pareça sinistra a vocês, homens prosaicos. Somente aos espíritos poéticos se dá a reconhecer outro semelhante disposto! A mim de maneira exclusiva ela dirigia olhares amorosos, irradiando tino e reflexão, somente no amor de Olímpia eu distingo meu eu. Talvez lhes desagrade que não consigam entabular com ela uma conversa superficial dada a naturezas triviais. Diz poucas palavras, isso é verdade, mas as raras palavras ela as profere como autênticos hieróglifos da linguagem cifrada do amor e do supremo conhecimento da vida espiritual em contemplação ante os mistérios da eternidade. Porém, para tudo isso lhes falta a sensibilidade, e as palavras se perdem (HOFFMANN, 2017, p. 108).

Os amigos, então, percebem que não conseguiriam tirar Natanael do caminho nebuloso em que se encontrava. Daí se seguem vários encontros entre os amados. Natanael passa a frequentar a casa de Spalanzani para ler seus poemas de amor à Olímpia. Diferente de Clara, que odiava aqueles escritos tenebrosos e cheios de sofrimento, Olímpia era capaz de ouvir tudo aquilo que Natanael quisesse falar, e em sua mudez ele via, por distorção, a confirmação dos seus ideais. Nestas cenas com ares de cômico, às declarações de Natanael, Olímpia respondia com apenas um “ah! Ah!”. Natanael, contente, exclamava: “Ó alma nobre e sublime! Você é a única que me entende” (HOFFMANN, 2017, p. 109). Para ele, aquela falta de voz não queria dizer nada: “mas o que são palavras, meras palavras! O olhar de seus olhos celestiais expressa bem mais que qualquer outra linguagem terrena!”, afirmava ele. Spalanzani, por sua vez, encontrava-se cada vez mais contente com a relação, o que fez com que viesse a ideia de casamento, encorajando sutilmente os namorados. Assim: “encorajado, Natanael resolveu já no dia seguinte suplicar a Olímpia que se pronunciasse com muita franqueza sobre o que seus olhos havia tempo revelavam com ternura, consentindo ser dele para a eternidade” (HOFFMANN, 2017, p. 110).

No dia em que planejava fazer a proposta, Natanael, próximo à casa de Spalanzani, alerta-se com os sons provenientes do gabinete do professor, como se estivesse ocorrendo uma briga:

Pateadas, tinidos, golpes, batidas contra a porta, entremeado de imprecações, maldições: solte... solte logo, infame, bandido! Para que então sacrifiquei suor? Ha, ha, ha! Não foi esse o acordo, eu fiz os olhos! E eu, o mecanismo! Ao diabo com o mecanismo. Cachorro desgraçado, relojoeiro de uma figa! Suma! Satã! Pare. Ventríloquo! Besta do inferno! Solte, solte! (HOFFMANN, 2017, p. 110).

Natanael se depara com uma cena chocante: Spalanzani e Coppola lutavam freneticamente pelo corpo de Olímpia. Nas mãos dos inimigos, a figura distorcia-se: “o professor segurava pelos ombros e o italiano Coppola pelas pernas uma figura feminina, cuja posse ambos disputavam entre si, puxando-a aos arrancos” (HOFFMANN, 2017, p. 110). Natanael reconhece: era Olímpia! Desesperado, acaba se lançando contra os dois, sendo surpreendido por um golpe desferido por Coppola com a boneca, depois de derrubar também Spalanzani. Agora, vitorioso, o italiano carregava o objeto escada a abaixo: “chocalhando-se, os pés pendentes estalavam, castanholavam” (HOFFMANN, 2017, p. 110). A cena marcante, tanto para Natanael, quanto para o leitor, traz a imagem de Olímpia desprovida de olhos: “mais que claramente vira que o rosto pálido de morte de Olímpia era de cera, desprovido de olhos, em seu lugar, fundas cavidades!” (HOFFMANN, 2017, p. 111). Natanael enfim se dá conta:

“era uma boneca sem vida”. Spalanzani, derrotado, pede ainda que o menino pare o ladrão, e diz, confirmando a verdade de Olímpia: “Coppelius! Coppelius! Meu melhor autômato você me roubou... vinte anos eu trabalhei nele, custou meu sangue, minha vida! A engrenagem, o movimento, a fala, o passo – tudo me pertence! Os olhos, ele me roubou os olhos! Atrás dele! Corra, busque Olímpia” (HOFFMANN, 2017, p. 111). Spalanzani então joga contra o rapaz os olhos da boneca: “Veja, ai estão os olhos!”. Natanael vê aos seus pés os olhos ensanguentados, antes de caírem em seu peito. Natanael, então, sofre o acesso de loucura que o levaria ao hospício, quase culminando na morte de Spalanzani. Aos gritos, o jovem repete enlouquecidamente: “boneca de madeira, gire! Divertido, boneca!” (HOFFMANN, 2017, p. 111-112).

Temos, assim, a terrível e triste história da mulher autômato<sup>2</sup>. Logo em seguida, aparentemente curado da loucura, Natanael vai cometer suicídio, jogando-se do alto da torre, conforme se contou. Para o garoto, o que parecia um final feliz revela uma desgraça ainda maior. Já para o caso de Spalanzani e sua farsa, as coisas terminam misteriosas.

Antes de encerrar a “participação” de Olímpia na história, uma das muitas encaixadas no universo de “O homem da areia”, o narrador decide deixar para o leitor um mistério, um fio solto sobre o qual o leitor pode dar prosseguimento. Neste que se tece o presente trabalho. Conta-se que, mesmo com a recuperação dos envolvidos, a sensação pública sobre o caso do autômato foi tanta, que Spalanzani teve de ser afastado de seu cargo na universidade, sob acusação de fraude. Agora, considerava-se

ilegal exibir em certas sociedades inteligentes de chá (Olímpia as frequentara com êxito) boneca de madeira, em vez de pessoa em carne e osso. Juristas viram no caso até mesmo dolo capcioso, tanto mais condenável, asseveravam, por ter sido tramado contra a sociedade e com tamanha perfídia, que ninguém (salvo uns estudantes sagazes) o percebeu (HOFFMANN, 2017, p. 112).

Então, conta o narrador, muitos passaram a agir como se já soubessem da verdade sobre Olímpia: “É bem verdade que, agora, todos quisessem se mostrar sabichões e reportar-se a todos os detalhes que lhes haviam parecido suspeitos” (HOFFMANN, 2017, p. 112). Ao que ele afirma ironicamente: “detalhes, porém, que não tinham o menor sentido”. E continua: “Poderia, por exemplo, ser realmente suspeito, segundo parecia a um frequentador de rodas de chá, que ela tivesse dado mais espirros que bocejos? Que isso contrariava as convenções sociais?” (HOFFMANN, 2017, p. 112). Cada membro da comunidade, porém, tinha a sua opinião:

---

<sup>2</sup> “A terrível história da mulher-autômato e do Homem da Areia” (BRANDÃO, *Transfinitos*, 2000).

O primeiro fenômeno, dizia o elegante, sobrevinha da engrenagem oculta, que em seu regular movimento produzia rancos, e assim por diante. O professor de poesia e retórica cheirou uma pitada, fechou a tabaqueira, tossiu e comentou: – Honoráveis damas e cavalheiros, não desvendaram, pois, a chave do mistério? Tudo isso é mera alegoria, pura metáfora! Se é que me entendem, *sapienti sat!* (HOFFMANN, 2017, p. 112-113).

A partir de então, passou a ser obrigatório às mulheres, durante as rodas de chás, exporem suas opiniões, falar alguma coisa, brincar com o cachorro; qualquer coisa que provasse que eram mulheres reais, e não autômatos de madeira, como Olímpia. Mesmo assim, nada restituía a paz, e a vida tornou-se insuportável: “não dá pra continuar assim! – repetiam uns e outros” (HOFFMANN, 2017, p. 113). Apesar de tudo o que fosse dito pelos intelectuais, nada restituía a paz da sociedade, dominada por uma “desconfiança contra figuras humanas” (HOFFMANN, 2017, p. 112). Coppola havia desaparecido, mas o vemos novamente na cena da morte de Natanael na torre, onde o narrador já o chama de Coppelius.

Enquanto leitor, esta história foi motivo de grande sensação quando a conheci pela primeira vez em 2013, durante o curso de Letras, na Universidade Estadual de Londrina, mais especificamente na disciplina “Vertentes do Insólito”, ministrada pela Prof. Dr<sup>a</sup>. Adelaide Caramuru Cezar. Então, nas discussões desenvolvidas nos projetos “Figurações do duplo na literatura”, e “O fantástico na contística do século XIX” (atual), ministrados pelo Prof. Dr. Adilson dos Santos, orientador desta pesquisa, entrei em contato com uma variedade de textos teóricos sobre “O Homem da Areia”. Além disso, na iniciação científica, sob orientação da Prof. Adelaide, deparei-me com Olímpia ao pesquisar sobre a influência de Hoffmann na obra de Machado de Assis, em pesquisa vinculada ao projeto “O gênero fantástico em Machado de Assis”.

Entretanto, a maioria dos textos com os quais me deparei, de certa forma, acabavam se voltando ao estudo da história como um todo. Seja para atribuir sentido psicanalítico, seja sociológico, seja ainda para a efetivação de análise da rica estrutura do conto. Não por isso eram menos interessantes e enriquecedores. Acontece que, quando não acabavam considerando a história de Olímpia como simples objeto do texto, dedicavam à personagem espaço muito curto e pouco esclarecedor. É o caso de Freud, por exemplo, que, em *Das unheimliche* (1919), afirma que Olímpia é um duplo de Natanael, um papel feminino do Eu, sujeito aos terrores da castração. Freud se baseia, mesmo que com argumentos, em outro estudo de cunho psicológico: *On the psychology of the uncanny* (1909), de Ernst Jentsch, em que temos a seguinte afirmação: “uma condição favorável para a geração de sentimentos inquietantes ocorre quando é despertada uma incerteza intelectual de que algo seja vivo ou inanimado” (JENTSCH, 1909, p. 11, tradução nossa). Para Freud, então, Olímpia não passava de um indício do inquietante,

espécie de objeto criado para se apontar para um evento de maior importância: o Homem da Areia, símbolo do terror da castração.

Freud é um dos maiores responsáveis pela repercussão do conto “O homem da areia”. Seu estudo fez com que o texto de Hoffmann se tornasse um paradigma para a pesquisa interseccional entre literatura fantástica e psicanálise. Antes dele, Otto Rank havia dedicado semelhante atenção aos sentidos psicológicos presentes no texto de Hoffmann. Por mais que estes e outros estudos contribuíssem para a leitura de “O homem da areia”, algo ainda inquietava a minha percepção em relação à história de Olímpia. Afinal, se considerarmos a forma pela qual o narrador fecha a sua história dentro do texto, de forma misteriosa e inconclusa, estes estudos não parecem dar conta daquilo que a singular personagem pode dizer. Tanto que, nos dias de hoje, ao se perguntar sobre autômatos, todos os leitores de histórias fantásticas se lembram, com razão, da história de Olímpia. Isto parece sugerir que, apesar das transformações culturais e psicológicas em relação à época em que Olímpia veio à público, o autômato ainda não havia sido esquecido, muito graças à história de Hoffmann.

Ao longo da minha trajetória como pesquisador e leitor, acabei me deparando não apenas com estudos, mas também com textos ficcionais que apresentavam em sua tessitura algo da Olímpia. Sobre isto, me refiro à personagens que, de certa forma, lembram direta ou indiretamente a criação de Hoffmann. É o caso de Faustine, Hebe e Augusta: personagens de textos de Adolfo Bioy Casares (*A invenção de Morel*), Murilo Rubião (“Os comensais”) e Machado de Assis (“O capitão Mendonça”), respectivamente. Tanto a forma pela qual estas personagens se apresentam no texto, como os sentidos e os efeitos que produzem, remetem, de alguma forma, à personagem Olímpia. Sendo assim, parece inegável que a criação de Hoffmann representa algo para a tradição literária. Estes escritores provavelmente teriam lido o texto de Hoffmann, ou pelo menos compartilhado de um pensamento próximo ao do alemão no trabalho de criação destas novas personagens. É como se, excluída da teoria, Olímpia fosse aparecer na ficção, como aquilo que restou, que não foi simbolizado pelo discurso crítico.

O estudo da personagem literária efetivado por Carlos Reis, intitulado *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem* (2016), marca, então, o início dessa pesquisa. Isso porque, ao propor um resgate da categoria da personagem ficcional, a obra de Reis coloca como aspecto constitutivo da personagem também a sua leitura, isso é, a sua relação com o leitor. Para o estudioso, a personagem é fruto de um trabalho próprio, que convoca princípios diversos de construção. Reis chama de *figuração* o processo que leva a personagem até o universo em que se insere. A figuração é responsável pela sobrevivência da personagem em relação ao texto,

transcendendo, nesse processo, o seu próprio autor. Assim, as personagens são as “companhias que nos ficam” (REIS, 2016).

A partir desse pontapé, fez-se possível considerar estudos que davam lugar de destaque à personagem Olímpia, como é o caso da obra *O corpo impossível* (2002), de Eliane Robert Moraes. Em seu estudo das representações do corpo na modernidade, Moraes coloca Olímpia como precursora de aspectos que viriam a ganhar maturidade com as vanguardas artísticas do século XX, principalmente o Surrealismo. Também o livro de Ruth Silviano Brandão, *Mulher ao pé da letra*, foi crucial para a realização do objetivo proposto neste estudo: estudar a singularidade de uma personagem específica. O viés da “poética do feminino” de que fala Brandão permite pensar mais aplicadamente na relação evidente entre Olímpia e as outras personagens, irmanadas à criação hoffmanniana pelo elemento da artificialidade, do simulacro, mas também pelo feminino. Optou-se, assim, por uma abordagem interseccional entre literatura e psicanálise. A relação entre a personagem do autômato e a psicanálise é apontada por Oscar Cesarotto, em sua conhecida obra *No olho do outro* (1987).

Como que por um feliz acaso, esta dissertação teve seu início em 2016, justamente em tempo dos duzentos anos de “O homem da areia”. Sendo assim, o título se justifica como um retorno a este texto tão lido pelos leitores do fantástico e estudado pela crítica literária, mas agora para pensar especificamente na personagem Olímpia. Isto porque, sobre este texto, não somente a história em si, mas as personagens parecem possibilitar a revisitação. Assim, mesmo que hoje estejamos acostumados com novas (e, talvez, mais perturbadoras) criaturas artificiais, Olímpia ainda se faz presente, como um modelo de personagem, uma referência inevitável. A boneca de Hoffmann, ironicamente, se tornou uma das grandes personagens femininas da história, mesmo que não seja feita de carne e osso – como se qualquer outra fosse.

Como aqui se propõe efetivar, de certa forma, um tributo aos duzentos anos de “O homem da areia”, fez-se necessário principalmente teorias que aproximem a narrativa de Hoffmann da modernidade, como é o caso de *A palavra e o fantasma na cultura ocidental* (2012), de Giorgio Agamben. Neste texto, o filósofo italiano afirma que ao longo do tempo e das transformações culturais, o homem desenvolveu uma relação de mal-estar com os seus objetos, reduzidos a inquietantes “simulacros”. Tema de grande atração ao se falar em Olímpia. Ao colocar a boneca de Hoffmann na esteira dessas personagens objetos inquietantes, Agamben deixa entrever os aspectos modernos da personagem de Hoffmann.

Em “O homem da areia”, ao se inserir na sociedade como uma farsa, Olímpia deixa de ser objeto para ser proposta como ser humano. Sua humanidade, porém, vai revelar o avesso do sujeito, trazendo para a sociedade o inquietante da própria figura humana. É o que demonstra

Eliane Robert Moraes em *O corpo impossível* (2002), texto crucial para esta pesquisa. Para Moraes, a sociedade retratada por Hoffmann se baseia em um modo de vida doente, que já não reconhece mais o seu próprio eu, aproximando-se do objeto. Assim, há uma relação entre o pensamento de Moraes e aquele de Agamben. A proximidade perigosa entre o homem e o objeto é colocada em questão justamente na época em que essa separação era entronizada pela técnica e pela cultura. Para eles, Hoffmann produz, assim, os primeiros questionamentos da modernidade, que vão despontar de forma avassaladora no século seguinte, principalmente com o Surrealismo. Moraes (2002) afirma que Olímpia inaugura uma nova forma de se pensar a figura humana, que acabaria levando o homem à desfiguração. Assim, começava-se a chamada “fábula inumana” dos escritores modernos, tendo seu ponto máximo em Georges Bataille. Essa concepção nos permite pensar em Hoffmann e sua personagem, agora, a partir da história em que se inserem, como precursores de uma aventura criativa.

Assim, os teóricos mencionados constituem o principal suporte de base para nossa análise. A partir de leitura dos textos de, principalmente, Agamben, Moraes e Brandão, acreditamos constituir material necessário para realizar estudo comparativo a partir de Olímpia, a fim de revelar a relação da personagem oitocentista com outras personagens também artificiais, mas posteriores a ela, como é o caso das citadas anteriormente. Trata-se da primeira parte do trabalho, composta de dois capítulos.

A pertinência de Olímpia na tradição literária nos remete, de certa forma, à própria obra hoffmanniana. Assim, a segunda parte do trabalho, por sua vez, discute, de forma semelhante, a forma pela qual Hoffmann alcançou a criação da sua personagem, a partir de um verdadeiro projeto literário. O autômato é uma figura recorrente na sua literatura, aparecendo em outros contos importantes: é o caso de “O Quebra-nozes e o Camundongo Rei” e “Os autômatos”. O primeiro deles, em que temos o famoso Quebra-nozes, pode ser aproximado à Olímpia como uma variação do tema da boneca, ambientando em uma atmosfera infantil, mais próxima ao que conhecemos como maravilhoso. Já o segundo texto, “Os autômatos”, constitui um verdadeiro ensaio de Hoffmann para as ideias apresentadas em “O homem da areia”. Sendo assim, nossa leitura desses novos textos tem como objetivo aprofundar a análise do objeto central, Olímpia e “O homem da areia”. Nesse momento, portanto, também se fazem presentes os textos críticos de base, citados anteriormente, bem como outros suportes, provenientes, principalmente, da intersecção entre literatura e psicanálise, como é o caso, por exemplo, de *Chaves para o imaginário* (1973), de O. Mannoni, estudo que aponta para a dimensão imaginária da obra ficcional.

Sendo assim, o estudo se propõe de forma fragmentada, dividido em duas partes que se encaixam, formando um (simulacro de) corpo. Corpo de boneca, sujeito ao (des)encaixe. Sabemos que só depois de destruída, com os olhos no chão e o mecanismo exposto, por culpa de seus próprios criadores, é que Olímpia vai expor a sua verdade, realizando a sua metáfora, nas palavras do próprio Hoffmann<sup>3</sup>, ameaçando a sociedade e as suas histórias de mundo. Também assim deve ser com a nossa Olímpia. E mais: como no texto, aqui, vão ser os olhos é que dão a vida: olhos de Natanael; olhos dos leitores de todas as épocas, que continuam a trazer para o texto novos sentidos – sejam os leitores comuns, eu e você; sejam os leitores que reescreveram a história de Olímpia, isso é, os sucessores de Hoffmann. Esses olhos, porém, precisam de uma cavidade, de um espaço, propiciado, talvez, pelo escritor, e é assim que se faz o mecanismo. Metáfora da composição de Hoffmann do boneco autômato perfeito, em que todos os outros são ensaios, esboços de um projeto final, o estudo do mecanismo se revela para o leitor que se arrisca a desencaixar e examinar as partes do boneco-texto-fetichismo: “*Sapienti sat!*”.

---

<sup>3</sup> Em certa passagem, o narrador reproduz o comentário do professor de poesia e retórica, que, em tom acadêmico, afirma sobre o evento da mulher de mentira: “honoráveis damas e cavalheiros, não desvendaram, pois, a chave do mistério? Tudo isso é mera alegoria, pura metáfora! Se é que me entendem, *sapienti sat!*” (HOFFMANN, 2017, p. 113). A expressão em latim usada quer dizer “ao sábio, basta!”. É como se ironizasse a tentativa de dar um sentido fechado a tudo aquilo, justamente falando de Olímpia, a própria negação de sentido.

**PARTE I: OS OLHOS**

## 1 AS “OUTRAS OLÍMPIAS”

Les oiseaux dans la charmille/  
 Dans les cieux l'astre du jour,  
 Tout parle à la jeune fille d'amour!/  
 Ah! Voilà la chanson gentille/  
 La chanson d'Olympia! Ah!  
 (“Les oiseaux dans la charmille”, *Les contes d’Hoffmann*, Jacques Offenbach)

Ainda que não seja o único autômato do século XIX, ou mesmo o único da galeria de Hoffmann, Olímpia é uma das figuras mais lembradas na história destes artefatos mecânicos que buscavam emular o movimento e a imagem dos seres vivos. Em estudos sobre a história dos autômatos, como é o caso de *Automata and mimesis on the stage of theatre history* (2011), de Kara Reilly, Olímpia vai aparecer ao lado de outros autômatos da sua época, apesar de só existir na literatura. Assim, a personagem rompe com os níveis do universo ficcional, invadindo outros mundos, como ensina Carlos Reis<sup>4</sup> (2016).

Em uma das adaptações mais famosas dos contos de Hoffmann, a ópera *Les contes d’Hoffmann* (1881), de Jacques de Offenbach<sup>5</sup>, Olímpia canta e dança para o próprio Hoffmann, que se apaixona pela sua própria criação. A obra de Offenbach, comentada por Walter Benjamin<sup>6</sup>, constitui uma das referências visuais mais importantes da personagem. Já em *Coppélia* (1870), ballet de Arthur Saint-Leon e Charles Nuitter, Olímpia é representada por Coppélia na trama cômico-sentimental. Olímpia aparece também em outras peças, como *La poupée de Nuremberg* (1852), de Adolphe Adam; bem como *La poupée* (1896), de Edmond Audran. Todas estas interpretações contribuíram para o percurso de Olímpia para o imaginário ocidental. Kara Reilly (2011) chama essas personagens de as “*others Olympias*”.

<sup>4</sup> Para Carlos Reis, isso é plenamente possível, e mesmo não significa grande rompimento com aquilo que se tem como “fronteiras da ficção”. Para ele, um dos eixos estruturantes da figuração ficcional da personagem (isto é, a sua construção dentro de um determinado universo) é o princípio da metalepse, figura estudada por Genette que se reporta à passagem de nível, seja ele narrativo, semântico, ontológico, etc., a outro nível, “incluindo-se nessa dinâmica a *circulação de entidades entre o mundo real e o mundo ficcional*” (REIS, 2016, p. 27, grifos nossos).

<sup>5</sup> A obra de Jacques de Offenbach foi recriada para o cinema por Michael Powell, em 1951, sob o mesmo título.

<sup>6</sup> Benjamin, em *Paris: capital do século XIX*, afirma que Offenbach prescreve o ritmo da vida parisiense em uma “irônica utopia de um duradouro domínio do capital” (BENJAMIN, 1982, p. 36). Comentando a afirmação de Benjamin, Agamben (2012, p. 88), ainda, completa: “não surpreende que Offenbach tenha escolhido como libreto uma de suas mais famosas operetas, em que aparece Olímpia, a gélida boneca do *Sandmann* de Hoffmann”, representando a “presença ameaçadora do objeto animado, destinado a ter uma segunda vida na idade do maquinismo avançado”.

Nesse capítulo, emprestaremos a expressão de Reilly para discutir a centralidade da boneca de Hoffmann em outras personagens da literatura, tanto no sentido de influência criativa direta, quando possível, quanto lembrança para o leitor, isso é, significações produzidas pela personagem que contaminam outras leituras. Nosso *corpus*, no momento, constitui-se pelas seguintes personagens e suas respectivas obras: Augusta, de “O capitão Mendonça” (1870), conto de Machado de Assis (1839-1908); Faustine, de *A invenção de Morel* (1940), novela do argentino Adolfo Bioy Casares (1914-1999); e Hebe, de “Os comensais” (1974), conto também de um brasileiro, mas sucessor de Machado: trata-se de Murilo Rubião (1916-1991). São personagens (que podem ser) irmanadas à Olímpia, constituindo novas representações da história da personagem feminina artificial. Nos textos mencionados, estas mulheres se apresentam como perfeitas, figuras sedutoras, que chamam a atenção do protagonista e do leitor, até se revelarem, por fim, um inquietante monstro sem vida.

Olímpia se insere no registro de Galatéia, a estátua viva de Pigmalião, descrita nas *Metamorfoses* de Ovídio. Entretanto, o modelo de criação que Hoffmann apresenta para a modernidade constitui um ponto decisivo, pois, de certa forma, todas as representações, posteriores e anteriores, passam a se comunicar com a sua personagem. Isto porque, na experiência de leitura, o leitor vai sempre recorrer ao *intertexto*<sup>7</sup> Olímpia. Nesse capítulo, veremos como isso se deve menos ao autor do que à própria personagem. Olímpia produz sentidos que o seu texto não pode encerrar, convocando, assim, o olhar do leitor para preenchê-lo (ou preenchê-la). Assim, nascem as novas interpretações ao longo dos séculos, fazendo a sua história sempre atual. Ler a sua história é saber que algo sempre sobra, sempre escapa à simbolização, aparecendo, assim, no Real<sup>8</sup>.

Sendo assim, pretende-se discutir o marco da criação de Hoffmann. Olímpia, agora personagem singular da tradição literária, apresenta sentidos que não dizem respeito somente à época em que os autômatos eram comuns. A personagem inaugura uma sensibilidade que tem mais a ver com o humano do que com o autômato, tornando-se atemporal, diferentemente dos outros autômatos da época, que acabaram extintos. Os sentidos invocados pela personagem

<sup>7</sup> Barthes fala sobre o intertexto em *O prazer do texto*. Ele o define como a recordação circular que contamina as leituras, o texto *mathesis* que se instaura como referência e perpassa outros textos, assim: “é isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou o écran da televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida” (BARTHES, 2009, p. 157).

<sup>8</sup> Pensando na questão das três instâncias psíquicas (Lacan) na leitura, Brandão afirma que “simbólica é a tentativa de fazer o texto se tornar compreensível, compartimentando-o em fórmulas e classificações, usando-se uma metalinguagem para se falar dele” (BRANDÃO, 2006, p. 15). Assim, simbólica é a “leitura do sujeito que domina o código e aí se faz e se constitui por sua vez”. Já o Real aparece quando, desse exercício, algo sobra, escapa à compreensão e se mostra impossível de ser simbolizado, “algo residual, que não entra na cadeia de significante do leitor, que resiste à legibilidade, algo, então, da ordem do real, do impossível” (BRANDÃO, 2006, p. 15). É para o Real que sempre voltamos, no impossível, na tentativa de tentar dizer o que não pode ser dito.

hoffmanniana se estendem para a modernidade, deixando para trás a representação daquele objeto que, como qualquer outro, acabou sujeito às transformações da técnica. Observa-se que, nestas novas personagens irmanadas à Olímpia, mesmo que não sejam propriamente autômatos, ainda que inorgânicas, apresentam, porém, algo mesmo da forma de ser de Olímpia. Podemos afirmar, embora de forma apressada, que Hoffmann cria uma personagem completa, mas que, ao mesmo tempo, convida o leitor para preencher seus significados, desembocando novas (re)leituras e novas histórias. Assim, reimaginada em novos contextos, Olímpia reaparece na literatura de forma atualizada, tanto para novos textos, quanto para outros contextos, como é o caso das personagens de Bioy Casares e Rubião aqui elencadas, que sequer pertencem ao século XIX, época em que os autômatos tinham alguma importância.

Nesta parte do trabalho, o primeiro dos dois capítulos dedica-se aos textos de Bioy Casares e Murilo Rubião, isto é, as personagens Faustine e Hebe, a partir das noções de modernidade discutidas. Quanto à Olímpia machadiana, aquela mais próxima do leitor brasileiro da época próxima àquela de Hoffmann, dedicaremos maior atenção no capítulo seguinte. Faz-se, assim, um movimento temporal inverso. Isto porque nosso objetivo constitui, primeiramente, discutir a importância e a atualidade de “O homem da areia” ao longo dos séculos, saindo do contexto oitocentista e ganhando espaço crucial no século XX. No auge do momento conhecido teoricamente como “moderno”, em que diversos novos (?) questionamentos despontam nas artes, Olímpia, por meio de outros autores, vai insistir, como forma de (re)leitura.

Primeiramente, porém, faz-se necessário lembrar do que foi o autômato no período conhecido como iluminista. Essas figuras mecânicas, importantes para a época, vão de ocupação artística à objeto popular, perdendo o lugar na medida em que a própria técnica o devora. Sua primeira missão na época, porém, era a de ser igual ao homem, lembrando o humanismo. Assim, parece necessário discutir o lugar de Olímpia na questão do autômato, local no qual ela foi engessada pela teoria. Apontaremos, portanto, os sentidos modernos que a personagem de Hoffmann apresenta. Para tanto, faremos uso de teóricos da modernidade, principalmente Agamben (2012) e Eliane Robert Moraes (2002), a fim de aproximar Olímpia das questões que estes autores apontam como marcos das transformações artísticas do século XIX para o século XX. Acreditamos não cair, assim, em anacronismo, pois, como afirma Moraes (2002) e atesta Agamben (2012), a lucidez de Hoffmann é notada em sua modernidade por artistas como Baudelaire. Já no que diz respeito à personagem ficcional, como nos conta Carlos Reis (2016), é ela quem acompanha o leitor para além do livro, vindo a superar a época e a transcender a vida de seu autor.

Algumas questões servem de inquietação à presente unidade, tais como: de que forma Hoffmann, dentro do contexto de sua época, apresenta aspectos de modernidade? Quais os elementos semânticos e formais que a sua obra “O homem da areia”, mais especificamente o caso da singular personagem<sup>9</sup> Olímpia, subverte, e também inaugura para a literatura? Como estes elementos aparecem, de diversas formas, em textos modernos? Por fim, no segundo capítulo da unidade, indagamos: de que forma Machado de Assis apresenta Olímpia para o leitor brasileiro do século XIX? Mais do que isso, sobre todas estas personagens “olimpianas”, ou “pós-Olímpia”: o que converge (e o que diverge) com relação ao modelo de Hoffmann? É possível ler estes textos tendo “O homem da areia”, ou melhor, Olímpia, como intertexto?

O referido trabalho de Carlos Reis sobre a personagem literária, *Pessoas de livro*, reúne alguns conceitos importantes de sua pesquisa sobre a personagem ficcional ao longo dos anos. Reis fundamenta a necessidade e a pertinência do presente estudo. Para ele, a personagem é fruto de uma figuração, isto é, ela convoca sentidos próprios, interagindo com o universo em que se insere. Nesse sentido, afirma ele: “acerca das personagens ficcionais, pode-se dizer que elas possuem vida própria e autónoma, relativamente ao mundo ficcional que as acolhe, e também uma sobrevida que transcende a de seu autor” (REIS, 2016, p. 34). Para o estudioso, a refiguração da personagem ao longo das épocas, isto é, suas novas aparições em outros textos da literatura, também ajudam a entender o seu papel na obra de origem, pois convoca um retorno produtivo à arquitetura da obra. No caso dos textos de Bioy Casares, Rubião e Machado, podemos pensar em refigurações de Olímpia, mesmo que elas não sejam, propriamente, a mesma personagem. Olímpia não é somente emprestada, mas distorcida, aproveitada, transformada, dando origem à novas figuras que, de certa forma, trazem sempre a primeira de volta, como um retorno do recalcado. Olímpia transcende, assim, a vida de seu texto de origem, bem como do autor.

Portanto, o estudo destas personagens está ligado diretamente à necessidade de entender melhor a personagem hoffmanniana, sem com isto desconsiderar a singularidade destes novos objetos. Isto porque, na nossa leitura, Hoffmann, além de inaugurar uma nova sensibilidade, como esclarece Moraes (2002), cria, também, um modo de fazer personagem, que seria reaproveitado pela tradição. Machado vai deixar isso bem claro com o seu método emulativo de criar, como veremos. Assim, Olímpia, ao longo dos séculos, adquire novos significados, mas

---

<sup>9</sup> Reis (2016) afirma que, com a renovação do campo dos estudos literários, vê-se a necessidade de recuperar a questão da personagem, que por muito tempo foi negligenciada pelas teorias. Este descaso não deixou atentar, como afirma ele, para o caso de *personagens singulares* que, de alguma forma, superaram os limites do universo ficcional em que se inserem e da própria ficção.

que são os mesmos, em um eterno retorno que transforma e movimenta a história da personagem.

### 1.1 OLÍMPIA E A GALERIA DE AUTÔMATOS DO SÉCULO XIX

Organismos mecânicos e mágicos que imitam a forma humana e animal, os autômatos aparecem na história da humanidade desde, no mínimo, a Idade Média, mas é no século XVII que esses objetos se desenvolvem e alcançam seu auge. Como nos conta Mario Losano, em *História de autômatos* (1998), a história dos autômatos é cheia de “histórias de autômatos”, ou seja, “biografias reais dessas criaturas artificiais” (LOSANO, 1998, p. 8). Isto porque sua construção é sempre movida pelo desejo do criador de representar, metaforicamente, um sentido por detrás daquela figura, como um artista e um mecânico, simultaneamente. Como afirma o estudioso:

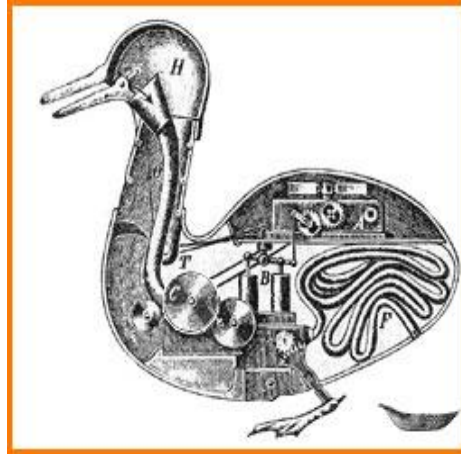
O homem procurou reproduzir nesses artefatos o aspecto humano e animal precisamente em suas facetas mais inimitáveis: o movimento e o som. A exiguidade dos recursos técnicos disponíveis e as dificuldades do objetivo a atingir emprestaram aos autômatos a natureza de máquinas ambíguas, ingênuas ou inquietantes em certos aspectos, precursoras em outros (LOSANO, 1998, p. 8).

Ao reduzir a sua imagem à organismos mecânicos, o homem se engrandecia e entendia melhor a sua própria criação. Assim, estas figuras renovam-se no contexto da teoria cartesiana, que aproximava o homem da máquina a fim de circunscrever a técnica em um contexto humanista, assegurando a primazia do sujeito por meio dos atributos da fala, do pensamento e do intelecto. No século das luzes, com os avanços científicos e o desenvolvimento da técnica, o autômato torna-se ocupação científica e artística, engrandecendo-se, mas sem deixar de lado sua ambiguidade. Surgem, então, grandes nomes que até hoje são lembrados. Basta lembrar de Jacques de Vaucanson (1709-1782), inventor de autômatos que foi comparado a Prometeus por Voltaire (LOSANO, 1998). Suas máquinas figuram em livros de ciência e de história como marcos culturais importantes para uma época que pretendia exercer domínio sobre a natureza.

Nas figuras abaixo, temos o animal de Vaucanson, capaz de ingerir e “defecar” alimentos reais através de seu mecanismo interno. Esse objeto foi citado por André Breton, precursor do movimento Surrealista, como símbolo para sua poética (MORAES, 2002). Logo em seguida, temos o autômato flautista de Vaucanson, que reproduzia o som por meio de válvulas internas. Podemos encontrá-lo no conto “Os autômatos”, de Hoffmann, como um dos autômatos da galeria do Professor X, mencionado explicitamente no trecho: “vimos singulares

obras de arte mecânicas, o flautista é, com certeza, a famosa máquina de Vaucanson” (HOFFMANN, 1993, p. 103).

**Figura 1 – Ave**



**Figura 2 – anjo com flauta transversal**



Vaucanson, com seus organismos anatômicos cheio de graça, demonstrou como o homem e a máquina estavam próximos, entendendo, assim, a sua própria criação, um dos objetivos do Iluminismo. Esse espelho humano era capaz de reduzir o corpo ao domínio da contemplação, além de, através da futilidade, porém, concedê-lo um pouco de graça. Como uma das grandes expressões do gênio criador da época, sem ter, propriamente, uma utilidade, como afirma Losano (“de modo geral, não objetivaram vantagem imediata e concreta”), os autômatos trilharam o caminho do antropocentrismo até serem relegados a puro entretenimento e, então, extintos, substituídos pela própria técnica, “ainda que a última palavra não tenha sido dada” (1998, p. 10), conforme comenta Losano. O autor afirma também que:

É possível conferir aos autômatos a posição proeminente na história da tecnologia. São importantes não tanto pela realização técnica propriamente, mas pelo caminho que esta aponta. Sem dúvida, são sínteses e culminâncias de longa tradição mecânica. Sobretudo, ainda representam a encarnação de certo modo de conhecer e, portanto, dominar a natureza. São símbolos quiméricos da inquietude da mente humana. Mudos simulacros, gesticulam uma exigência à qual somente séculos depois outros construtores poderão dar resposta mais aprimorada e funcional (LOSANO, 1998, p. 22).

Todo o “prazer do espírito”, ligado a futilidade, como coloca Losano, ou seja, aquilo que fazia do autômato um objeto de contemplação, bem como o seu caráter mimético, acabou fazendo da máquina uma espécie de brinquedo. De certa forma, o autômato retornou ao seu estado de origem, concluindo o “ciclo” do objeto: de mecanismo complexo e até assustador, como mostra os relatos, à bugiganga, artefato popular. Assim, depois de habitar as salas mais

nobres, como o Leão de Leonardo da Vinci, feito pelo pintor para divertir o rei, o autômato se transformou em entretenimento, vindo a aparecer bastante em performances populares, até acabar, por fim, nas mãos dos colecionadores, tornando-se fetiche, premissa das novas criações que estavam já por vir<sup>10</sup>. É curioso que seja neste momento em que se acentua o seu espaço na literatura. Losano cita Hoffmann como exemplo. Sendo assim, de domínio cultural e “industrial”, o autômato passa a não somente ser ficcional (qualidade já presente desde o início), mas, sobretudo, literário, espaço em que vai poder encarnar toda a sua ambiguidade.

Na época em que o autômato era um caso de amor das ideias iluministas, expondo em sua figura todos os adventos da mecânica que não parava de crescer, bem como brinquedo preferido dos homens da sociedade, Hoffmann publica “O homem da areia”. O escritor coloca um autômato em meio à sociedade para se passar como ser humano, a fim de despertar no leitor a inquietação recalcada em torno daquele objeto. Neste e noutros textos, o alemão oitocentista exprime a sua opinião sobre o assunto, principalmente a respeito do envolvimento da mecânica com a música. Acontece que a opinião de Hoffmann ia em contramão ao pensamento da época. O escritor alemão abominava a criação de objetos sem uma finalidade que aproximasse o homem da Natureza. Em seus diários, o escritor relata a inquietação experimentada diante de uma orquestra composta por estas figuras sem vida. A partir disto, ele cria a história fantástica da bela Olímpia, o autômato que engana a sociedade e se revela um monstro inquietante, colocando em crise a certeza da imagem e da aparência, tornando aquela vida automatizada insuportável.

Como foi um burocrata por muito tempo, Hoffmann fazia a sua crítica de dentro, conhecendo a rotina que aproximava o homem cada vez mais do autômato. Sobre a lucidez de Hoffmann, Eliane Moraes comenta:

Ao tematizar as incertezas de sua época a partir de uma suposta indefinição entre o humano e o autômato, Hoffmann não só inaugura um novo motivo, mas o faz também sob um novo ponto de vista. Nesse sentido, sua lucidez só pode ser comparada à de Benjamin Constant que, antes mesmo dele, numa carta datada de 1790, escreve: “atualmente tudo parece ser feito sem que se

---

<sup>10</sup> Losano coloca o autômato como uma chave para a leitura da história da técnica, dividida por ele em três fases: (1) uma de descobertas dos mecanismos, que originaram os autômatos da Idade Média, mas vai desde a origem da nossa civilização até o século XIX, seguida de uma segunda fase (2), em que pode ser definida pelos motores, cujo maior símbolo são as máquinas a vapor, que substituíam os operários; por fim, a terceira fase (3) se dá com o nascimento da tecnologia dos computadores, que Losano localiza no período que se abre com o fim da Segunda Guerra. A tese de Losano tem em vista que, embora seja um fato a extinção dessas figuras, deve-se reconhecer a presença do autômato no curso da história até os dias contemporâneos. No nosso trabalho, a exposição da história dos autômatos é bastante sumária, acentuando apenas o período em que Hoffmann se insere. Isso porque nosso interesse se dá, sobretudo, pelos autômatos dos séculos das luzes, que buscavam imitar a forma e o movimento humano, assim como os seus dons mais valiosos, como a música e a dança. É nesse contexto em que a crítica romântica de Hoffmann se insere.

saiba qual objetivo, e... nós, em particular, nos sentimos destinados a alguma coisa de que não fazemos a menor ideia; nós somos como relógios que não teriam mostrador, e cujos maquinismos, dotados de inteligência, rodariam até que fossem danificados, sem saber porque e sempre repetindo: ‘já que todo, então tenho um objetivo’” (MORAES, 2002, p. 128).

Hoffmann não procurava investigar somente os rumos da atividade criadora humana, mas também o próprio homem, “aquilo que, no ser humano, se assemelha à máquina” (MORAES, 2002, p. 128). A repetição sem vida das engrenagens era a mesma que via na rotina racionalizada. Também a sua grande preocupação com os terrores do interior, isto é, o inconsciente, como viria a cunhar a psicanálise, foi tema em que atua como precursor, como deixou claro Freud<sup>11</sup>. Os contos fantásticos de Hoffmann em que figura o objeto com vida compõe um quadro de outro tema psicológico: o da angústia em relação à imagem, tema expressado à frente de sua época, com Freud (*O mal-estar na cultura*) e os poetas modernos do Surrealismo. Deslocando esse tema para a máquina e aproximando-a perigosamente do humano, Hoffmann, como Benjamin Constant, coloca o homem como um sujeito destituído de razão, obedecendo ao mesmo regime do objeto, tornando-se tão sem utilidade quanto aquilo que cria, correndo o risco, como mostrou também outros românticos alemães (VOLOBUEF, 1998), de perder para sempre o dom da Natureza.

Desta forma, nos contos de Hoffmann, o autômato, de feliz réplica do ser humano, passa a se tornar um inquietante impostor, por meio da própria imitação que representa. Olímpia, como objeto e ser humano ao mesmo tempo, faz surgir “a suspeita de que o homem nada mais é do que uma ‘engrenagem do nada’ (MORAES, 2002, p. 128). Passaremos a pensar com mais profundidade nestas questões, ao aproximar o autômato daquilo que Agamben fala sobre o mal-estar do homem com relação aos objetos, tema central das inquietações da modernidade. Ao questionar os limites que separavam o ser humano do objeto, conforme Moraes (2002), Olímpia coloca em crise a certeza das formas, entronizada pelo antropocentrismo, que buscava dividir cada coisa à sua própria figura e ao seu próprio ambiente. Por esta e outras é que Olímpia deixou de ser autômato para ser algo a mais, sobrevivendo ao fim de sua classe e vindo a se lançar para a modernidade, como espectro da segunda vida que o objeto viria a ganhar na era do maquinismo avançado (AGAMBEN, 2012).

## 1.2 ASPECTOS MODERNOS DA PERSONAGEM DE HOFFMANN

---

<sup>11</sup> Freud escreve seu texto *Das unheimliche* (1919) tomando como objeto os contos de Hoffmann, principalmente “O homem da areia”.

Giorgio Agamben, logo no início do capítulo “No mundo de Odradek: a obra de arte frente à mercadoria”, presente em *A palavra e o fantasma na cultura ocidental* (seção de *Estâncias*), efetiva um estudo sobre a relação do homem com os seus objetos na cultura da mercadoria. O filósofo afirma que o objeto na modernidade é dotado de uma “irrealidade”, uma aura inapreensível que leva à acumulação, ao fetiche. Para tanto, Agamben retorna principalmente à noção de mercadoria de Marx, bem como ao fetiche freudiano. Para Marx, o objeto no capitalismo é definido pelo seu valor de troca, e não pelo valor de uso. Promove-se, assim, a acumulação, e o objeto passa a ser dotado de um “caráter místico”, como um “bem essencialmente imaterial e abstrato” (AGAMBEN, 2012, p. 67). Agamben aponta como exemplo as grandes exposições de mercadorias do século XX, em que o objeto, em toda a sua abstração, passa a ser gozado unicamente através do olhar. Então, o estudioso compara este estatuto do objeto na modernidade ao fetiche da criança em relação à presença do pênis na mãe, a “fetichização do objeto” (AGAMBEN, 2012, p. 68). Freud trata o fetiche como uma fixação do sujeito na crença da existência do falo materno. A descoberta da realidade, para a criança, é acompanhada de uma negação (*Verleugnung*), operando-se, assim, uma transformação ambígua da crença. Isto porque, ao mesmo tempo em que a criança conhece a realidade, ela também não abre mão do seu fantasma. Sem aceitar ou negar de forma unívoca, ela faz “simultaneamente as duas coisas” (AGAMBEN, 2012, p. 60). Assim, Freud fala de uma cisão do Eu, dividido em duas realidades contraditórias. Em relação a isto, Agamben pensa o fetiche como o símbolo de algo e, contemporaneamente, o símbolo, também, da sua negação, o que equivale a uma “presença do nada”; a presença do pênis materno e o sinal de sua ausência.

Este símbolo, então, Agamben atribui à mercadoria na modernidade, pois

O fetichista nunca consegue possuir integralmente o seu fetiche, por ser signo de duas realidades contraditórias, assim o possuidor da mercadoria nunca poderá gozar dela contemporaneamente enquanto objeto de uso e enquanto valor; ele poderá manipular de todas as maneiras possíveis o corpo material em que ela se manifesta, poderá até alterá-lo materialmente chegando a destruí-lo, mas, nesse desaparecimento, a mercadoria voltará a afirmar mais uma vez a sua inapreensibilidade (AGAMBEN, 2012, p. 68).

Como a crença apaziguadora do falo materno, a mercadoria é sempre marcada pela ambiguidade do valor simbólico, não podendo nunca ser gozada como objeto de uso. Recorrendo aos comentários de Benjamin sobre as exposições de objetos na época, Agamben demonstra como, aos poucos, a “espiritualidade” do objeto começou a invadir o campo da arte. Essa espiritualidade que ultrapassa a realidade do objeto, portanto, trará consequências para a postura do artista. Aos poucos, comenta o estudioso, os limites entre a figura do artista e a do

artesão, construídos desde o Renascimento, passam a perder o sentido. A arte então devia tomar nossa posição frente ao mundo mercantilizado. Artistas como Rilke e Baudelaire, observando a “invisibilidade” do objeto, ou seja, a sua inapreensibilidade, buscaram investigar o estatuto das coisas (Rilke) e pontuar uma necessidade de transformação da arte (Baudelaire), bem como do próprio artista.

Baudelaire deu o primeiro passo ao se apropriar da irrealidade da mercadoria para a arte, na intenção de criar uma mercadoria que, por si só, fosse além não só do seu valor de uso, mas também do valor de troca: mercadoria que seria, como conta Agamben, a própria obra de arte. A tarefa buscava não somente uma transformação na arte, aproximando-se do objeto, mas também da própria mercadoria, que pelo processo de apropriação poderia retornar ao seu estado de objeto, “redimindo-se”, afirma o estudioso. Surge, então, a ideia da autonomia do objeto artístico. A espiritualidade da mercadoria, transferida para a obra artística, desemboca em um objeto “improfanável”, como diz o autor. Assim, ao reivindicar uma autonomia que desembocava em uma intocabilidade, uma irrealidade que a colocava em uma posição ambígua entre arte e mercadoria, transformava-se “em mercadoria e em fetiche a própria obra de arte” (AGAMBEN, 2012, p. 75).

Isso implicou um trabalho de desumanização por parte do artista, que corresponde ao apagamento do ato de criação, como um sacrifício. Esta questão, Agamben, em réplica a Marx, relaciona com os rituais primitivos em que o objeto, desde sempre, já demonstrava um valor simbólico. A tarefa da arte moderna, assim, foi deixar a nostalgia do valor de uso e se apropriar do valor simbólico do objeto para si. Agamben comenta: “a condição para o sucesso dessa tarefa sacrificial consiste em que o artista leve às suas últimas consequências o princípio da perda e do desapossamento de si” (AGAMBEN, 2012, p. 85). Agora, o obscurecimento do humano, o desapossamento de si do artista, era condição para que a obra de arte se tornasse o que ele chama de “mercadoria absoluta”.

Da mesma maneira que a obra de arte deve destruir e alienar a si própria para se tornar mercadoria absoluta, também o artista-*dandy* deve transformar-se em cadáver vivo, tendendo constantemente para um *outro*, uma criatura essencialmente não humana e anti-humana (MORAES, 2012, p. 85, grifos do autor).

Para Agamben, a arte moderna “sinaliza para essa região do inquietante, na qual já não existe nem homens nem deuses”, em que “depois de ter transformado a obra em mercadoria, o artista joga agora também sobre si a máscara desumana da mercadoria e abandona a imagem tradicional do humano” (AGAMBEN, 2012, p. 86). Nesse sentido, novo papel da arte passou a

ser o de glorificar o homem “na mesma proporção que o reduz a objeto” (AGAMBEN, 2012, p. 86), como forma de desmascarar a ideologia humanitária.

Portanto, a relação com estes objetos, baseada em um conceito que escapava a apreensão, irreal como o fetiche, passa a ser dotada de certo mal-estar. Assim, o homem, na modernidade, passou a conviver com seus objetos em um profundo mal-estar que se expressa no constante medo de que as coisas se rebelem e ganhem vida. Este temor revela o recalque das desconfianças em relação às certezas ideológicas, que buscavam assentar cada coisa sob sua forma e cada objeto ao seu ambiente familiar. Pois, na medida em que o homem se recusou a tomar consciência da degradação dos *factícia*, as coisas passaram a encarnar uma aura ameaçadora, desembocando no inquietante, e com as coisas mais familiares já não é possível se sentir seguro.

A imagem do Odradek utilizada por Agamben é bastante emblemática, pois representa a vida ameaçadora do objeto. Odradek é o ser que, em “Preocupação de um pai de família”, conto de Franz Kafka, vive no porão da casa de uma família. Embora pareça um carretel de linha, seu corpo é um composto de restos de materiais diversos, como um objeto sem forma definida ou utilidade aparente. Odradek, porém, é um ser vivo. Sua presença questiona o pai de família, que sabe que Odradek vai sobreviver a ele. O mundo de Odradek, portanto, é o mundo do objeto, em que a ameaça paira além do físico. Na esteira de Odradek, Agamben invoca Olímpia, “a gélida boneca animada”, inserindo-a na linha destas personagens que, de alguma forma, constituem-se como antepassados de Odradek. Para Agamben, a boneca de Hoffmann, ao habitar o seio da sociedade, joga com o mal-estar inconfessável dos seus leitores. Referindo-se à Olímpia de Offenbach, presente na Paris moderna de *Les contes d’Hoffmann*, Agamben, retomando Benjamin, afirma que a personagem acaba por fazer surgir “a presença ameaçadora do objeto animado, destinado a ter uma segunda vida na idade do maquinismo avançado” (AGAMBEN, 2012, p. 88). É a mesma segunda vida de Odradek, quando o pai de família o imagina através das futuras gerações.

A má consciência com relação aos objetos é algo que “viria a tornar-se cada vez mais familiar ao homem moderno” (AGAMBEN, 2012, p. 81). Para o filósofo italiano, artistas como Grandville e Hoffmann, em suas obras, conferiram cada vez mais estranhamento para a representação do mundo dos objetos. Temas como o olho extirpado e a boneca animada demonstram na arte um apontamento para o recalque do homem em relação à sua atividade criadora, “a recusa de tomar consciência dos *factícia* mercadorizados”, comenta Agamben. Na obra de artistas como Hoffmann e Grandville, os objetos são dotados já de certa “aura ameaçadora que envolve as coisas mais familiares, com as quais não é mais possível sentir-se

seguro” (AGAMBEN, 2012, p. 89). Este mundo inquietante precede e anuncia o “novo mundo” do Surrealismo, em que o movimento passa a ser consagrar esse estranhamento como forma de crítica, tornando o “mal-estar como princípio estilístico” (AGAMBEN, 2012, p. 89).

Assim, o mal-estar do homem com os objetos constitui-se como a “relembração duvidosa do elo que une cada coisa à sua própria forma, cada criatura ao seu ambiente familiar” (AGAMBEN, 2012, p. 87). Olímpia, ao habitar o mundo dos homens não mais como objeto, mas como ser humano, expressa essa crise, marcando a época de efervescência cultural em que Hoffmann se insere. É por isso que a personagem, para Benjamin, vai representar em Offenbach a mesma Paris da modernidade de Baudelaire: a Paris da mercadoria.

Esse questionamento do objeto é o questionamento do homem. Portanto, podemos trazer à baila as palavras de Eliane Moraes, para quem a representação do objeto, do simulacro, tinha muito a ver com a incerteza da figura humana. Para ela, o autômato hoffmanniano, ao questionar a superioridade do homem sobre a máquina, vai na contramão das ideias antropocentristas, pois:

Ao tornar irrelevante o mutismo de Olímpia, Natanael anula a derradeira diferença que, para o pensamento clássico, separaria o homem da máquina. Segundo a teoria dos animais-máquinas de Descartes, a linguagem seria justamente a pedra de toque de tal distinção: a réplica poderia ser capaz de tudo, menos de falar e expressar sentimentos, ou seja, de manifestar as qualidades exclusivas do espírito [...] Ora, o personagem de Hoffmann caminha exatamente na contramão do fundador do racionalismo moderno: ao acreditar no amor de Olímpia, não obstante sua voz mecânica e sua incapacidade de reproduzir respostas articuladas, Natanael coloca em dúvida os atributos mais essenciais da humanidade (MORAES, 2002, p. 96).

A narrativa de Olímpia serve como centro para a sensibilidade moderna da desfiguração da imagem humana. Hoffmann se encontra no centro dessa renovação (que leva à destruição) artística do pensamento antropocentrista, em que se passou a colocar o homem em confronto com a própria imagem, até ela se tornar irreconhecível. Em Hoffmann, ela é indistinguível daquela dos objetos.

Também nesse mesmo contexto de Hoffmann, a autora exemplifica o motivo do duplo, bastante propalado no romantismo, principalmente o motivo da sombra e do reflexo: “para que o ser humano venha a ser concebido definitivamente como coisa, tal como acontecerá um século depois da emergência do romantismo, será necessário que, além de se confrontar com sua própria imagem [o duplo], ele se interrogue também diante de outras criaturas” (MORAES, 2002, p. 128). Assim, artistas como Hoffmann propuseram um novo modo de pensar a figura humana, colocando em cena não mais o humano, mas o inumano, o artificial. Ao apagar os contornos que dividiam o homem dos mecanismos sem fim das máquinas, Hoffmann fala sobre a “promissora silhueta deste ‘novo homem’” (MORAES, 2002, p. 128), que seria retomado

pela arte moderna, marcada por uma “interrogação sem fim das possibilidades humanas diante de outros seres, sejam eles naturais, artificiais ou imaginários” (MORAES, 2002, p. 225). Buscava-se, assim, repensar o homem fora dos contornos autoritários das ideologias humanistas.

Hoffmann teria efetivado os primeiros passos para a renovação do pensamento artístico. Estabelecendo comunicação com Agamben, podemos observar na obra hoffmanniana os princípios daqueles apontamentos de Rilke e Baudelaire. Como estes escritores, Hoffmann pontuou a perda de sentido do objeto no mundo “mecanizado”, como demonstra em seus contos sobre autômatos. Hoffmann ambienta a personagem do autômato musical em uma aura inquietante para realizar a sua crítica de forma mais contundente. O autômato, para ele, era objeto que deveria estar à função do homem, na busca da música superior da Natureza, entretanto, na modernidade, o autômato aparece como mero simulacro mecânico, tentando imitar atributos inimitáveis como a figura do homem (MORAES, 2002) e o dom da música. Assim, em Hoffmann, os objetos se tornam inquietantes por já não serem criados para ajudar o homem, na busca pela elevação. O papel do artista, portanto, era buscar aquele sentido perdido, a Natureza esquecida, o que conferia certo valor nostálgico à sua crítica. Agamben coloca o valor nostálgico como a pedra de toque da transformação artística moderna, que, com Baudelaire, já não se busca pelo valor de uso perdido, mas pela superação por meio da própria inapreensibilidade do valor de troca. Em Hoffmann, os objetos inquietantes são colocados como suspeitos, desencadeadores de uma dúvida sobre a figura humana. Na modernidade, atualizando essa visão iniciada pelos românticos, passa-se a celebrar e trazer esta relação para o centro da tematização, desmascarando-a. Assim: “tudo se passa como se a ‘descoberta’ do inconsciente tivesse precipitado um processo de desrealização que, iniciando-se com a suspeita do simulacro da vida, termina por afirmar a vida do simulacro” (MORAES, 2002, p. 102).

Assim, para Hoffmann, como Agamben pontua nos modernos, a arte aponta para um princípio superior, inapreensível pelo simbólico, ou seja, sublime. Esta questão aparece, por exemplo, já em “O homem da areia”, conforme o trecho: “era tolice do homem crer na capacidade de criar com autonomia no campo das ciências e das artes, pois o estímulo imprescindível à criação não se originaria da natureza intrínseca do homem, mas sim da influência externa de algum princípio superior” (HOFFMANN, 2017, p. 94). Nesse contexto, surge Olímpia e os autômatos, apontando sempre para algo de primitivo, uma mecânica que indica um conhecimento que foi corrompido, colocando em risco o dom artístico. Esta visão da obra de arte como fruto de um princípio inumano ou uma sensibilidade além do simbólico viria a tomar novas proporções frente à necessidade moderna.

Agamben afirma que a visão de Baudelaire permitiu com que os artistas passassem a explorar melhor o que ele chama de “a fixa materialidade do corpo morto e a fantasmática inapreensibilidade do ser vivo” (AGAMBEN, 2012, p. 87). Podemos ligar esta questão ao que Moraes chama de “fábula inumana”. Na arte, inicialmente com as criações românticas, operou-se gradativamente uma interrogação da figura humana, que culminou, com a modernidade, na irrealidade da forma artística, que buscava retratar a “inapreensibilidade do ser vivo”. Moraes conta que o homem moderno procura na arte o mesmo que na farmácia, “remédios bem apresentados para doenças inconfessáveis”. Artistas como Hoffmann, porém, ao tematizarem as fantasias de horror, buscavam expor essas “doenças do corpo”, nas palavras de Moraes. Nesta representação, os corpos bem modelados do antropocentrismo saíam de cena para dar lugar à novos seres: figuras decapitadas, objetos inquietantes, enfim, tudo que intranquilizasse o leitor. Este movimento, para a estudiosa, buscava propor uma reconstrução da própria imagem humana, aprisionada na forma científica. Isto porque as certezas racionalizadas, entronizadas pelas ideologias humanitárias, eram motivo de uma angústia recalcada, a mesma que Agamben fala ao invocar a recusa do homem de tomar consciência da degradação dos objetos mercadorizados. Assim, a tarefa de se expor as incertezas das identidades, tinha como objetivo rebelar-se contra “ideal humano que impõe autoridade como uma forma correta” (MORAES, 2002, p. 144). Portanto, o movimento da arte em reduzir o homem ao objeto buscava romper com os limites da figura humana expandir o horizonte do humano, reconstruindo-o do nada. Hoffmann aparece como um precursor desta sensibilidade.

Agamben e Moraes afirmam, de certa forma, que a redução do homem à objeto, bem como o desapossamento da arte na modernidade, buscavam, no fim, glorificar o homem, reconstruí-lo e, assim, explorar o humano em toda a sua inapreensibilidade. Da mesma forma, também, operava-se uma espécie de redenção do objeto, pois, ao transformar a própria obra de arte em mercadoria, alcançaria o feito de redimir a objeto, pois “a mercadorização absoluta da obra de arte é também a abolição mais radical da mercadoria” (AGAMBEN, 2012, p. 75).

Nesse sentido, ao colocar em cena o autômato, Hoffmann buscava glorificar o humano, mas de forma a reduzi-lo a objeto. Esta representação do objeto buscava, também, redimi-lo da degradação, fazer com que a mercadoria retorne ao seu estado primitivo. Em “Os autômatos”, temos a seguinte colocação sobre os autômatos de Vaucanson: “é pena que mecânicos de habilidade comprovada dediquem sua arte a essa diversão menor e não ao aperfeiçoamento dos verdadeiros instrumentos musicais” (HOFFMANN, 1993, p. 105). A natureza, como afirma Hoffmann, transformou estes objetos em brinquedos, tornando-os insignificantes novamente: “as tentativas de criar sons da natureza são realmente maravilhosas e dignas da maior atenção,

mas parece-me que até agora o que se fez foi apenas colocar à disposição da natureza um brinquedo insignificante, que ela quebrou em vários pedaços sob cólera justa” (HOFFMANN, 1993, p. 108). Esta nostalgia do valor de uso aparece em Hoffmann, mas a sua Olímpia de certa forma aponta já para um refinamento da crítica, por ser ela também símbolo da mistura entre humano e objeto. Olímpia é proposta como humano ao mesmo tempo em que é proposta como o mais refinado dos objetos, um objeto que é também obra de arte.

Dado isto, Agamben afirma que a obra de arte moderna se converte a uma “intocabilidade gélida”. Estas palavras são as mesmas daquelas sobre a personagem Olímpia, “a gélida boneca” de Hoffmann. Agamben então retoma o gênero literário fantástico ou “inquietante”:

É precisamente ao inquietante (*Das Unheimliche*, a respeito do qual entrevê exemplos importantes em dois temas caros a Grandville: o olho extirpado e o boneco animado, que ele encontra nos romances de Hoffmann) que Freud dedica um amplo estudo, publicado no quinto volume de *Imago*, cujas conclusões são realmente significativas. Ele vê no inquietante (*Unheimliche*) o familiar (*Heimliche*) removido. “Esse inquietante não é, de fato, nada de novo, de estranho, mas sim algo que desde sempre é familiar à psique, e que só o processo de remoção tornou outro.” A recusa de tomar consciência da degradação dos *factícia* mercadorizados expressa-se criptograficamente na aura ameaçadora que envolve as coisas mais familiares, com as quais não é mais possível sentir-se seguro (AGAMBEN, 2012, p. 88-89).

Podemos lembrar das palavras de Eliane Moraes sobre a degradação da imagem humana. As “doenças do corpo”, nas palavras da autora, fizeram-se removidas pelos remédios da arte, nas expressões bem ponderadas, nos corpos bem modelados do fascismo e do nazismo, na obsessão pela higiene. Tudo buscava proteger o homem da morte e entronizar a noção da sua imagem, livrá-lo do horror da castração. Entretanto, sempre existiram os espectros das incertezas, a vontade inconsciente de não ser, de transformar-se, pois: “ainda que a inteligência *humanize* o mundo, dando-lhe formas previsíveis, resta em todo homem uma obscura vontade de negar a aparência humana” (Michel Leiris apud MORAES, 2002, p. 134, grifos da autora).

Os diversos avatares por que passam os corpos humanos – das mutilações físicas aos estados de bestialidade –, ou suas extensões imaginárias – das máscaras aos monstros –, precipitam o antropomorfismo ao grande jogo das metamorfoses. No limite desse processo de decomposição, a figura humana é reduzida por completo ao estado de coisa; no limite desse irreversível processo de desantropomorfização, reitera-se a imagem do homem como uma “engrenagem do nada” (MORAES, 2002, p. 134).

O caso de Olímpia é a representação magistral dessas incertezas. Para Moraes (2002, p. 128), Hoffmann, ao tematizar essa dúvida, “inaugura não só um novo motivo, mas o fez também sob um novo ponto de vista”. Como se afirmou, estes objetos, na sua época, simbolizavam a

própria imagem humana e metáfora da capacidade criativa de seu criador. Como um objeto destituído de valor de uso, o autômato era criado apenas para ser exibido e para fins abstratos, como a vontade do homem de reduzir a sua figura até ela se tornar colecionável, na busca de renovar a crença na certeza de sua imagem.

Hoffmann reverte esse quadro ao transformar o autômato em um inquietante objeto. Retirando-lhe o sentido por trás de sua criação, Olímpia aponta para a arte moderna ao jogar um véu sobre o criador, anulando a metáfora do gênio criador. Olímpia deixa, desta forma, de ser autômato, para ser obra; deixa de ser objeto, para ser arte. Sua existência passa a representar somente a si mesma. Como uma farsa bem arquitetada sob os olhos da sociedade, ela é uma criatura completa e irreconhecível que aparece aos olhos do leitor repentinamente. Uma aparição na janela de Natanael com ares de inquietante, aura ameaçadora. Obra de arte de Spalanzani ou Coppola, objeto de Natanael; o escândalo social que Olímpia causa não tem a ver com os seus criadores, mas está para além deles, aponta para o inumano, recalcado no seio da rotina racionalizada.

Sobre este apagamento do sentido por detrás e a unidade completa que Olímpia representa, vale trazer à baila as palavras de Ruth Brandão, em *Mulher ao pé da letra*:

Não há em Olímpia um primeiro termo de semelhança ao qual ela se refere. Se há na metáfora clássica um sentido próprio e um figurado, Olímpia, ao contrário, reduz-se a si própria, não se representa, ela é. Ela é proposta como mulher e não como imagem de, pelos menos aos olhos de Natanael e do leitor, enquanto preso no seu imaginário (BRANDÃO, 2006, p. 68).

Assim, além de encarnar a imagem da mulher a ponto de não ser mais proposta como uma “imagem de”, mas como mulher completa por Natanael e pelo leitor, Olímpia é proposta como humano, distorcendo aquilo que conhecemos como humano e como objeto. Ela não se refere, como os autômatos de Vaucanson, por exemplo, ao seu criador, mas a si mesma. Ela exhibe uma completude, uma autossuficiência que se revela pérfida, uma farsa captada tarde demais pelos olhos do homem. Olímpia joga com a certeza de nossa imagem, com as lembranças agora duvidosas de que fala Agamben: “o mal-estar do homem com relação aos objetos, que ele mesmo reduziu a ‘simulacros de coisas’, traduz-se, na suspeita de uma possível ‘animação do orgânico’ e lembrança duvidosa do elo que une cada coisa à sua própria forma, cada criatura ao ambiente familiar” (AGAMBEN, 2012, p. 87). Embora ainda não represente plenamente a suspeita de que nossos objetos tenham vida própria, de qualquer forma, Hoffmann já apontava para temas da arte moderna, ao criar no leitor o início da suspeita de que seus objetos se animem. Assim como Grandville que, “sob sua pena”, os objetos se dotam “de

sentimentos e intenções humanas, tornem-se preguiçosos e descontentes, e o olho não se espanta de os apanhar em atitudes licenciosas” (AGAMBEN, 2012, p. 81).

Como a arte na modernidade para Agamben, Olímpia apresenta-se como presságio de muitas questões da arte frente à cultura da mercadoria, bem como degradação da imagem humana; motivos que viriam a tomar um novo sentido na modernidade. Ao fazer com que o seu criador (o próprio homem) jogue sobre si a máscara do inumano, Olímpia causa, em sua época, a “abominável desconfiança” sobre a imagem humana de que fala Moraes, mas de forma que viria a ser atualizada pela modernidade, como veremos com as suas novas versões. Estes sentidos estão presentes menos na fábula de Olímpia do que naquilo que não é dito, que fica à margem. Por isso, talvez, Olímpia tenha sido tão retomada pelos modernos, como nos conta Moraes (2002): Hoffmann apresentou um modelo inquietante de personagem que, por si só, convida a releitura e a reescrita, na busca de interpretar aquilo que vai além da linguagem, é inapreensível, como o objeto. Desta forma, podemos se aproximar daquelas sensações misteriosas que a leitura de Olímpia provoca.

### 1.3 A OLÍMPIA DE BIOY CASARES: FAUSTINE

A lição de Hoffmann de colocar uma mulher artificial a fim de criar efeitos de estranhamento foi repetida em textos provenientes não só do século XIX, mas, também, do século XX. É o caso de *A invenção de Morel* (1940), novela de Adolfo Bioy Casares, em que a personagem Faustine representa o mesmo papel de Olímpia. Assim como sua antecessora, Faustine é um ser criado por meios artificiais, destituído de vida própria. Confundida com uma mulher de verdade, porém, a personagem causa engano tanto no protagonista, quanto no leitor, de maneira semelhante à burla que já conhecemos.

A novela *A invenção de Morel* narra, em primeira pessoa, algumas semanas de um prisioneiro, que se refugia em uma ilha depois de uma condenação de prisão perpétua. Dele não temos nem nome nem descrição pormenorizada, passado ou sequer o suposto crime cometido. Só sabemos que o relato chegou a um editor, entidade ficcional, criando, assim, uma narrativa encaixada. Assim, já temos uma primeira conexão com “O homem da areia”, narrativa indireta, em que temos acesso da história ora por cartas, ora por um narrador que se situa por fora dos eventos narrados, colocando-se como um amigo do protagonista, Natanael.

Na ilha, esse prisioneiro passa a sobreviver precariamente, lutando contra as condições selvagens, rodeado pelo mar instável, além de estar sendo, como relata, consumido por uma enfermidade desconhecida que avança aos poucos. Novamente, assim como em “O homem da

areia”, talvez até em um nível mais profundo, estamos sujeitos ao erro e ao engano, pois não podemos confiar em um narrador que acredita estar enlouquecendo. Temos, assim, seu cotidiano de perdido, ao maior estilo *Lost*. O narrador passa o dia tentando sobreviver ou pensando sobre literatura (outro fator que podemos ligar a Natanael).

Assim, a narrativa transcorre até o momento em que a narração deixa de ser centrada nas autoanálises do narrador e passa, então, a fazer dele um foco narrativo, em que vamos observar, dessa vez, novas personagens. Isso porque a solidão do narrador havia sido ameaçada pela presença de um grupo de turistas em uma espécie de museu abandonado no meio da ilha. Sua rotina, então, passa a ser observar aquele grupo. A observação revela ao protagonista hábitos bastante incomuns, como nadar em piscinas sujas, sentir frio em dias extremamente quentes, repetir conversas idênticas na mesma hora e local, enfim, pequenos detalhes que inquietam o protagonista. Em meio aos turistas, uma figura em particular chama atenção. Trata-se de uma bela e curiosa jovem que tinha o hábito de todos os dias observar o horizonte, sentada no mesmo lugar entre os rochedos, quase sempre sozinha, com um livro, contemplativa, mas que por vezes era acompanhada por um homem barbudo. A aparência daquela mulher é bastante marcante, de vestes extravagantes para o local e clima, o que lhe dava um ar singular. Eis como é descrita pelo narrador, seu *voyeur*: “tem um lenço colorido amarrado na cabeça; as mãos juntas, sobre um joelho; sois pré-natais devem ter dourado sua pele; pelos olhos, pelo cabelo negro, pelo busto, parece uma dessas boêmias ou espanholas dos quadros mais detestáveis” (CASARES, 2016, p. 22). Ouvindo uma das conversas misteriosas que a garota tinha com o homem que a acompanhava, o narrador, além de notar que a jovem parecia possuir certo desprezo pelo acompanhante, descobre o seu nome: Faustine. Assim, afirma: “naturalmente gosto de pronuncia-lo; mas estou angustiado de cansaço e continuo a repeti-lo” (CASARES, 2016, p. 92-93).

A impressão vulgar e singular ao mesmo tempo é também uma marca de Olímpia, que, a princípio, parecia boba a Natanael. Como a moça na janela vizinha, Faustine vai se tornar uma visão assídua, se provendo de qualidades cênicas e despertando o imaginário daquele homem. Assim, Faustine aparece como uma esperança ao protagonista, não somente de sobrevivência física, mas imaginativa, poética, tornando-se “indubitavelmente linda” (CASARES, 2016, p. 23) aos olhos do protagonista.

A tranquilidade assustadora de Faustine, tanto aos sinais do protagonista, quanto às palavras do próprio acompanhante misterioso, faz com que ela se torne uma espécie de musa fatal. Em certo momento, interpelando uma conversa da moça e do acompanhante, o fugitivo grita: “*La femme à barbe, Madame Faustine!*” (CASARES, 2016, p. 45), dando a entender,

literariamente, que Faustine era uma mulher barbada, ou seja, uma aberração, algo a ser exposto e contemplado. Nesse momento, ele lamenta-se, pois acaba sendo ignorado pelas duas figuras. A impavidez de Faustine desperta ainda mais a sua imaginação.

Desde aquele momento até a tarde de hoje, fiquei remoendo-me de vergonha, com vontade de cair de joelhos aos pés de Faustine. Não consegui esperar até o pôr do sol. Fui até o morro, decidido a me perder e com um pressentimento de que, se tudo corresse bem, resvalaria em uma cena de apelos melodramáticos. Estava enganado. O que acontece não tem explicação. O morro está desabitado (CASARES, 2016, p. 45).

Nisso, a imagem de Faustine aos poucos se torna mais distorcida, devido a mistura de registros, do ridículo e do amoroso, resultando na idolatria e no desprezo, forçando a imaginação do leitor. Enquanto leitores, questionamos se aquela mulher é verossímil até mesmo para uma personagem literária. Em suas aparições, por vezes embaladas por música (“Tea for two”), Faustine para representar ao nível do extravagante. Assim seguem os acontecimentos, enquanto o homem se questiona sobre a natureza daquela estranha mulher. Passa, então, a cortejá-la, deixando mensagens com flores em seu caminho, escrevendo textos poéticos e desesperados, etc. Por mais que fosse ignorado, Faustine sempre aparecia no outro dia como a esperá-lo. Faz-se presente a lembrança de Olímpia, distante, mas mesmo assim na altura da janela, a dar-se a ver, a se deixar pintar pelo olhar, e ainda assim inacessível por trás das cortinas. A ambiguidade entre crueldade e a misericórdia faz de Faustine uma espécie de *femme fatale*, como as atrizes da grande era do cinema que estava por vir. Assim, o narrador não cessa de fantasiar e criar ilusões, vivendo entre o prazer e o sofrimento, buscando a vida por trás daquele papel.

Assim se seguem os eventos, em que o que se predomina é o olhar. O protagonista passa, então, a visitar o museu que parecia servir de aposento para aquela gente, a fim de investigar melhor a vida daquela gente, sobretudo, é claro, Faustine. Lá, descobre, por intermédio de um diário, sobre uma espécie de experiência científica, em que um homem chamado Morel havia filmado, por meio de uma máquina oculta, imagens duradouras que poderiam ter vida própria. Trata-se de Morel, o mesmo homem que acompanhava Faustine no rochedo. O narrador observa e imagina, pelo diário, suas reuniões com os amigos, que seriam, provavelmente, as cobaias, filmados pela máquina. O fugitivo descobre que ninguém conhecia as intenções de Morel.

A máquina tratava-se de um complexo aparelho audiovisual. Sua função era aprisionar a “essência” do objeto (a pessoa orgânica) filmada. A exposição tinha um efeito colateral sobre o objeto: a morte. Aos poucos, o mistério se desata e o narrador descobre que a máquina havia sido construída e instalada na ilha pelo cientista Morel, estrategicamente colocada para captar

a força das marés, mantendo a máquina sempre em funcionamento. Morel filma a si próprio e a seus amigos. Mantendo as imagens na ilha, ele acaba morrendo com eles no caminho de volta. As condições da fatalidade, como provavelmente previra, dava a entender um possível vírus próprio daquela ilha. Isso afastaria, previra Morel, os possíveis visitantes, delegando aquele território para ser descoberto muito tempo depois. Assim, as figuras já poderiam ser irreconhecíveis, causando um choque cultural entre as épocas, ligadas pela tecnologia.

A estranheza do protagonista ao descrever não só as atitudes daquelas pessoas, mas as vestimentas, as conversas, e até mesmo as músicas, deixam em suspenso as possibilidades temporais da narrativa. Faustine é descrita como uma figura peculiar, como se não pertencesse ao comum da sua época. Além disso, a história é dada em forma de relato, como um documento que teria supostamente chegado a esse editor, figura ficcional criada para estabelecer a narrativa encaixante, antes de ser editado e publicado. Temos, assim, de uma espécie de metanarrativa, de caráter metaficcional, já que joga com a possibilidade da realidade e da ficção, como o próprio editor que edita a história e acrescenta notas no relato original. Assim, em “A invenção de Morel”, os aspectos mais essenciais, como tempo e espaço, por exemplo, tornam-se nebulosos, bem como as identidades: não só a dos personagens, imersos em um mundo de aparências e “representações” dignas de cinema, como a do próprio tal “editor”. Ele pode ser tanto o autor implícito, como o próprio Bioy Casares; ou, seria ele uma personagem da narrativa, no sentido de que o próprio protagonista teria imaginado um novo fim à sua história? Ou até mesmo o próprio leitor estaria sob suspeita? Por fim, a narrativa de Bioy Casares, considerada por Jorge Luís Borges como “perfeita”, cria enigmas a fim desembocar em um lugar de inapreensibilidade, próprio da vida moderna, da nova era da tecnologia e do cinema, dos mundos utópicos e paralelos e das identidades múltiplas, em que todo mundo é o seu próprio personagem. Nesse mundo, Faustine é uma figura mitológica, no sentido de que encarna o enigma em seu próprio ser e nome.

Voltando à história de Morel e sua máquina, podemos dizer que, para além dos motivos científicos, revela-se a verdadeira intenção do inventor: viver para sempre ao lado de Faustine. A peça do quebra-cabeça ilumina a história e entendemos que, assim como o narrador, Morel havia sido rejeitado pela moça, e, não conseguindo apropriar-se de seu objeto de paixão, apropriou-se de sua imagem. A amada Faustine, a imagem de Morel, o apaixonado, vai ser, como vimos, compartilhada e revivida no prisioneiro fugitivo. É assim que, fechando o círculo, o narrador, no final, decide se submeter à máquina. Assim, para sempre, ele vai se juntar à Faustine no plano das imagens.

Assim, por meio da máquina, símbolo tecnológico inspirado no cinema, presença em estrondo na época, a narrativa discute a relação do homem não só com a morte, mas com a própria imagem. A possibilidade da imortalidade, aqui, é ironizada, constituindo-se como a imortalidade da imagem, a única possível na modernidade. A vida eterna é fruto do pacto com uma nova figura: a tecnologia, que traz consigo a perda, pois, se por um lado o duplo artificial sobrevive, ele também está fadado a viver em uma eterna repetição, como um autômato. A imortalidade de Morel e Faustine é a imortalidade da imagem, daquilo que faz parte do reino da imaginação. O narrador inicia a narrativa afirmando que o caminho para a imortalidade do homem nunca foi verdadeiramente contemplado, pois a chave não estaria no físico, mas por outro caminho. É assim que Morel e o seu amor por Faustine tornam-se imortais, bem como o mistério daquela jovem, pois se tratava de uma construção da imaginação, de uma fantasia. Na obra, o amor romântico se deforma em uma nova possibilidade. Assim como “O homem da areia”, *A invenção de Morel* satiriza o amor romântico como produtor de ilusões<sup>12</sup>.

Na obra casariana, a fragmentação e as novas formas de se reconhecer do homem moderno são colocadas em questão. Não só frente à rotina racionalizada, mas também diante da tecnologia, que fez com que o homem alcançar novos limites imaginativos. A sua imagem é o seu bem mais precioso, e nela ele alcança uma nova vida. Pensamos, assim, no cinema e a fotografia, que trazem novos questionamentos sobre os limites do homem, da arte e da vida, dos limites do representar. Em “O homem da areia”, Hoffmann já falava sobre estas questões, envolvendo nelas a figura do artista e sua visão do mundo, bem como da relação da arte e da vida com a ciência, que entronizava a figura humana e artística em formas fixas. Natanael é o artista que, se tenta escapar da realidade, é perseguido por ela. Bioy Casares, em sua obra sucessora, fala sobre estas questões colocando o homem como o mesmo alienado, vítima de um mundo que o persegue (na figura do condenado sem causa). Nessa situação, eles se apaixonam por uma imagem, e por ela sucumbem, para revelar, assim, o avesso da sociedade, trazendo a inquietação para o centro das relações humanas.

A questão da imagem aparece de forma rica na obra de Hoffmann, plasmando em diferentes temas<sup>13</sup>. O autômato de “O homem da areia” sinaliza para a certeza e a dependência do homem científico e racionalista da sua imagem, que vai ser motivo de burla, de traição, de

---

<sup>12</sup> Ao longo do século XX, o amor e a questão da ficção vão se encontrar cada vez mais imbricados, culminando na afirmação de Lacan, “não existe relação sexual”, que problematiza as questões de simulacro, falso e verdadeiro das relações amorosas. Questões as quais Hoffmann prepara o terreno, como nos ensina Eliane Moraes.

<sup>13</sup> Em “O reflexo perdido”, por exemplo, um homem perde o seu reflexo devido a um pacto com o diabo (uma mulher sedutora).

“abominável desconfiança”, nas palavras do narrador de *Olímpia*. Bioy Casares, assim como Hoffmann, reflete esse tema em uma imagem que, se engana, também atrai, seduz, e pela inapreensibilidade é que se faz amada.

Assim, as relações entre *Olímpia* e *Faustine* podem ser pensadas pela aura de inapreensibilidade que essas personagens femininas parecem emanar. Conforme nos ensina Eliane Moraes, a dúvida que *Olímpia* suscita não se encontra sobre ela, mas se desloca para o próprio sujeito, questionando as noções de identidade. *Faustine* parece trazer à tona semelhantes questionamentos. Seu olhar é indecifrável tanto para o narrador, quanto para *Morel* (e ainda para o leitor). *Natanael*, em um romper de consciência que causa conflito, chama *Clara* de “autômata maldita!”, quando, na verdade, o autômato é *Olímpia*. Assim, o sujeito revela a própria inapreensibilidade do objeto do seu fetiche.

Amar estas personagens significa amar uma fantasia. Assim, os protagonistas sucumbem tentando se apropriar daquilo que é ausente, pura “aparição”, no sentido benjaminiano de “aparência”: “aquilo que se mostra, num jogo entre o que aparece e o que se ausenta” (FERRARI, 2007, p. 180). É como segurar areia, como diz ainda Brandão (2006), aludindo às fantasias de *Natanael*, representadas pelo significante mestre da areia. Como diz Agamben, a mercadoria é o objeto que tenta compartimentar o intangível, e é através dela que o espectador fetichista toma posse do ausente. A obra de arte na modernidade representa o desaparecimento dessa ausência na própria presença, tornando-se ela mesma a “aparição” por excelência. Nesse sentido, podemos refletir sobre as nossas personagens. Ao passo que representam um valor simbólico para o protagonista, sempre acabam por revelar a própria inapreensibilidade, lembrando a condição do objeto por si mesmo. Na medida em que elas encarnam esse valor, esse aparecer é o próprio desaparecer, o próprio desaparecimento, pois

o fetichista nunca consegue possuir integralmente o seu fetiche, por ser o signo de duas realidades contraditórias, assim o possuidor da mercadoria nunca poderá gozar dela contemporaneamente enquanto objeto de uso e enquanto valor; ele poderá manipular de todas as maneiras possíveis o corpo material em que ela se manifesta, poderá até alterá-lo materialmente chegando a destruí-lo, mas, nesse desaparecimento, a mercadoria voltará a afirmar mais uma vez a sua inapreensibilidade (AGAMBEN, 2010, p. 68).

Tanto em “*O homem da areia*”, quanto em *A invenção de Morel*, temos um cenário dessensibilizado, onde os protagonistas enfrentam a solidão e a frieza do mundo moderno como se nele não se encaixassem. Nisso, *Natanael* e o fugitivo da ilha vão enxergar nestas mulheres uma esperança, uma possibilidade de vida que não viam em seus mundos, até se depararem com monstros sem vida. É assim que elas encarnam o culto a mercadoria, como o fator decisivo

do novo mundo, com a revolução industrial, em que as coisas são os verdadeiros deuses, e as exposições de moda funcionam como rituais do fetiche (FERRARI, 2007). Assim, estas personagens, em suas máscaras inquietantes, vão constituir uma presença que é também uma ausência, algo concreto e tangível que é, “ao mesmo tempo, imaterial e intangível, por remeter continuamente para além de si mesmo, para algo que nunca se pode possuir realmente” (AGAMBEN, 2012, p. 62). É assim que Olímpia e Faustine, também lembram um mundo em que “se supõe que a divindade faça parte da mesma forma como o homem” (AGAMBEN, 2012, p. 99). Trata-se do mundo do objeto, o mundo dos *factícia*<sup>14</sup>, que agora se lança sobre a arte e as relações interpessoais, também regida pela lei da aparência e do simulacro.

Em “Decifra-me ou devoro-te”, Dora Bahia compara a Olímpia de Hoffmann com uma outra Olympia. Trata-se da personagem da pintura de Edouard Manet (1863), de título homônimo. Nua, inexpressiva, a figura aparece no quadro de frente, com os olhos fixos e sugestivos no espectador. A Olympia de Manet causou polêmica não somente pelo seu conteúdo, considerado vulgar e imoral, ao retratar o nu feminino despido dos traços canônicos, sob tons chapados e bruscos, mas sobretudo pelos sentidos ambíguos que a personagem retratada suscita. A estudiosa descreve a Olympia de Manet da seguinte forma:

A jovem retratada por Manet encara o observador de frente, *confrontando-o com seu estatuto de mercadoria, como se, transportada ao futuro, habitasse uma vitrine do Bairro da Luz Vermelha em Amsterdam*. Seu olhar confrontador e adereços contemporâneos a exilam ainda mais do mundo alegórico em que se situavam os nus da tradição da pintura. Não obstante seu nome mitológico, Olympia provém da realidade material, assumindo a expansão da prostituição em Paris após a Haussmanização. É o retrato de uma prostituta parisiense, contemporânea do artista e do visitante do Salão de 1865. É a imagem do trabalho-à-venda, do sujeito transformado em objeto, em coisa (BAHIA, 2010, p. 86, grifos da autora).

A personagem de Manet, ao encarnar este esvaziamento em seu olhar confrontador e inexpressivo, invoca uma presença que não se sabe bem o que é, lembrando aquilo que Agamben chama de “intocabilidade gélida” da arte moderna, presente também na Olímpia de Hoffmann, como vimos, e, podemos dizer, na Olímpia de Bioy Casares. Estas personagens colocam em jogo a transgressão que infere o objeto artístico ao se deslocar para a esfera do fetiche, em que a realidade que se retrata já não é mais concreta, mas ambígua, cindida entre real e irreal, sujeito e objeto, enfim, além das fronteiras asseguradoras. Essas “bonecas”, no

<sup>14</sup> Dora Bahia discorre sobre a palavra *factícia* afirmando que “a palavra latina *facticius* refere-se àquilo que é feito pelo homem e não pela natureza”. Assim, ela exemplifica: o “termo é utilizado por Agostinho que escreve “*facticia est anima*” no sentido de a alma ter sido “feita” por Deus. Agostinho também usa o adjetivo para designar os ídolos pagãos, numa definição que parece corresponder ao termo fetiche: *genus facticiorum deorum*, um gênero de deuses factícios” (Agamben apud BAHIA, 2010, p. 87).

sentido de simulacro, objetos que suscitam a manipulação, convidam o desejo, são, nas palavras de Bahia: “aparência de coisa, um cadáver vivo, uma criatura essencialmente não humana, ou mesmo nati-humana, que demonstra a destruição e a alienação do sujeito” (BAHIA, 2010, p. 88). A Olympia pintada, pensada junto da hoffmanniana, é também “boneca inquietante que ameaça o domínio da razão e provoca mal-estar, encara o observador, levantando a suspeita de uma ‘possível animação do inorgânico’” (BAHIA, 2010, p. 88). É assim que estas personagens ativam “a relembração duvidosa e sinistra do elo que une cada coisa à sua própria forma, cada criatura ao seu ambiente familiar” (AGAMBEN, 2012, p. 88).

Faustine é descrita ora como uma mulher vulgar, extravagante, ora, como uma bela dama. É comparada às mulheres das artes, às boêmias, às prostitutas espanholas. São imagens vulgares que, idealizadas, invertem o mundo da fantasia, da divindade. Não é difícil imaginá-la como a Olympia de Manet de que fala Bahia, como uma figura que se expõe sem ter alma, dessensibilizada, alienada. Distante e inapreensível, como a Olímpia que tanto Natanael, quanto Hoffmann (na peça de Offenbach) se apaixonam, a mulher artificial casariana é “objeto inesgotável de desejos e fantasias” (BAHIA, 2010, p. 87). Não passa de uma imagem, de um simulacro, mas revela do sujeito uma própria inapreensibilidade que está além das distinções entre humano e não-humano. Assim, estas personagens vestem a máscara do inquietante, tornando-se um símbolo.

Todas estas personagens, por semelhança, representam uma ruptura na representação do feminino nas artes. O caso de Manet é reconhecido como uma das maiores polêmicas da arte, por retratar uma mulher crua, destituída de tudo aquilo que escondia a sua humanidade. A Olímpia de Hoffmann, que se apresenta no auge do século das luzes, bem como a Faustine de Bioy Casares, figura das artes visuais emergentes em um mundo dessensibilizado, são novas justamente por esvaziar um modelo de feminino exaustivo nas sociedades patriarcais (BRANDÃO, 2006). Isto porque levam as construções sobre o feminino à saturação, esvaziando os sentidos canônicos por meio de seus corpos sem alma. O inquietante está não em humanizar o artificial, como conta Moraes, mas em desumanizar o humano, o conhecido e familiar, tornando-o, por consequência, inquietante.

Confrontar estas personagens é confrontar um enigma em que a chave está no próprio espelhamento perigoso, à maneira da esfinge, que interroga por meio de sua própria natureza inapreensível. A Esfinge aparece com nova roupagem na modernidade, com o Surrealismo e os mitos cosmopolitas de que fala Eliane Moraes em um novo texto, “Breton diante da esfinge”, estudo sobre *Nadja*. A estudiosa afirma que a esfinge moderna já não constitui uma metáfora fechada, resolvida pela inscrição grega “conhece-te a ti mesmo”, mas coisa distinta. Para

Moraes, a esfinge na modernidade vai se dividir várias faces, revelando a alteridade do novo homem, definido somente pela fragmentariedade e errância. Assim, negando o sentido único racionalista de Édipo, ele aceita o inquietante da esfinge, de caráter sombrio que “parece tramar laços profundos com a sensibilidade moderna” (MORAES, 2007, p. 11). O olhar dos poetas modernos buscou traçar novas referências desta figura mitológica e, principalmente, feminina, tal como efetiva Éluard, dando uma nova leitura ao legendário monstro da tela de Picasso (MORAES, 2007). Agora, ao mesmo tempo em que constitui uma figura única, a esfinge é ambigualmente prosaica, como um monstro que se revela à nossa frente por um acaso. Essa inapreensibilidade é motivo de busca para o sujeito moderno, por isso a errância, o *dandy* da arte moderna.

Outra leitura da esfinge moderna encontra-se em Agamben, no capítulo “A imagem perversa: a semiologia do ponto de vista da Esfinge”, em que o estudioso, em estudo linguístico sobre símbolo e signo, afirma que a modernidade transformou certos símbolos em “espantalhos do inquietante”, justamente porque a leitura racionalista do símbolo não comporta algo como o *inquietante*, algo cindido, traduzido como familiar e não-familiar ao mesmo tempo. Menciona, assim, Hoffmann e seus autômatos, bem como o Odradek que vimos anteriormente:

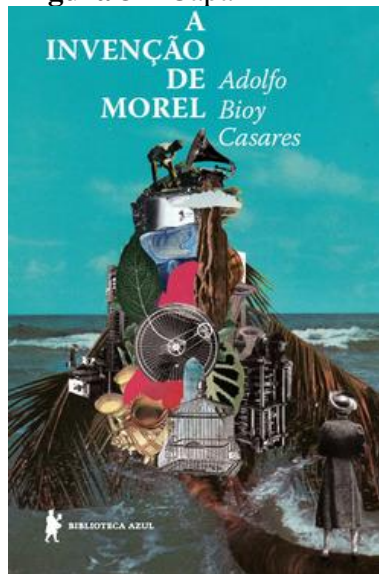
As criaturas fantásticas de Hoffmann e de Poe, os objetos animados e as caricaturas de Grandville e de Tenniel, até mesmo o carretel Odradek no conto de Kafka, são, sob este ponto de vista, um *Nachleben* da forma emblemática, nem mais e nem menos de como certos demônios cristãos representam uma “vida póstuma” de divindades pagãs. Na forma do Inquietante, que invade agora com prepotência cada vez maior a vida cotidiana, o símbolo apresenta-se como a nova Esfinge a ameaçar a cidadela da razão (AGAMBEN, 2012, p. 230).

Como a esfinge moderna, Faustine é portadora de uma interrogação que não cessa. Ela é pura representação, imagem, teatro, excesso de discursos que pode assumir diversas formas. Ao mesmo tempo em que ela é vulgar e prosaica, ela é figura incrível, feminino ideal. Se, por um lado, Faustine é vítima de Morel e do *voyeur*, aprisionada (literalmente) em seu olhar, por outro, para eles, é como se ela os torturasse com o seu olhar indecifrável, com os seus enigmas de mulher. Toda a sua feminilidade fatal, os seus signos, aquilo que parece, por esse ângulo, é um jogo de sedução que Faustine opera. Nesse sentido, ela se torna uma esfíngica “mascarada”, termo lacaniano que constitui “os recursos de exibição, que a mulher apresenta ao homem” (BRANDÃO, 2006, p. 170). Isto porque “os signos fálicos da feminilidade funcionam exatamente como uma mascarada ou uma fantasia usada por uma atriz” (BRANDÃO, 2006, p. 172). Esse representar vai se tornar literal nestas personagens. A Olímpia em seu palco, situado entre as cortinas de seu quarto, como parece aos olhos do espectador Natanael e do leitor, faz-

se lembrada por Faustine, que, do alto do rochedo, parece uma atriz em frente às câmeras, exposta para ser vista como uma figura extravagante. O que essas personagens fazem parecer representado, por meio do ridículo, é a própria feminilidade, as suas construções imaginárias, masculinas, que, apropriadas pela *mascarada*, vai tornar o próprio “ser” mulher uma figura inquietante.

Assim, a representação da esfinge em Faustine é marcada pelo efeito teatral que a personagem exprime, potencializado pela tematização do cinema na obra. Ao questionar o que é homem e o que é imagem, como a esfinge moderna que questiona os limites entre o eu e outro, Faustine também aponta para vários eus, ou os vários papéis que o Eu encarna na modernidade. Assim como também o vazio indecifrável de seu olhar simboliza o inumano. Da mesma maneira que Olímpia, que questiona o sentido de metáfora clássica ao não apontar para nada além dela mesma, Faustine apaga a verdade por trás de sua imagem, bem como dos papéis que representa. Ela passa a ser ela mesma. Esse vazio, essa falta de verdade por detrás de seu olhar confrontador e enigmático de esfinge é a presença de uma ausência, que, ao mesmo tempo que convida à ilusão, mantém o momento *unheimliche* da descoberta da realidade, mantendo-se, assim, inapreensível.

Na capa da edição da editora Biblioteca Azul de *A invenção de Morel*, edição aqui utilizada, temos uma ilustração curiosa de Mariana Bernd e Zé Vicente. Nela, não encontramos em primeiro plano uma figura humana, mas um amontoado de objetos que se ergue como um farol, em uma paisagem que retrata a ilha durante o dia. São utensílios diversos, gaiolas e instrumentos, com destaque para um gramofone. Só então, ao lado, quase despercebido, encontramos um homem que parece olhar para baixo, provavelmente uma representação do fugitivo. No canto inferior direito, uma mulher aparece de costas, provavelmente Faustine, olhando para o horizonte despercebida, ou contemplando o farol, assim como a personagem na narrativa. Seu aspecto e vestimenta a faz parecer uma atriz de cinema, e a inadequação da figura com o resto do ambiente é motivo ridículo. Seu rosto é inacessível. Rente à sua figura, a montanha de objetos mistura-se à paisagem e parece um organismo vivo, de pulmões expostos, no maior estilo Odradek de Kafka. A ilha, como um microcosmo do mundo moderno, deserta, mas povoada de seres artificiais, que representam como se estivessem nas grandes telas, evoca, assim, o mundo do objeto. Podemos pensar que, na leitura de Zé Vicente, o amontoado de objetos é o rochedo em que Faustine passa as tardes, como uma rainha, uma esfinge. Lá, ela se torna gigante, e, sobre os objetos, quase misturada a eles, como um monstro ou uma rainha.

**Figura 3 – Capa**

**Fonte:** Mariana Bernd e Zé Vicente, Biblioteca Azul, 2016)

A relação de Faustine com Olímpia nos ajuda a perceber a importância da personagem de Hoffmann para a modernidade. Sua história, repetida várias vezes, demonstra as diversas faces do enigma, o qual Hoffmann (re)inventou para a modernidade. Pensamos, assim, Olímpia como a Galatéia moderna, que agora vai se tornar a própria esfinge, a própria obra de arte. Na modernidade, a obra de arte existe constitui-se por uma máscara que se sustenta, convidando a olhar por trás, a buscar o ausente, como a esfinge. Faustine é um de seus rostos.

Na ópera de Offenbach, Olímpia ilude o seu próprio criador, Hoffmann. Offenbach desloca Hoffmann para o centro de sua ficção, tornando-o personagem. Isto tem muito a dizer sobre o estatuto da obra de arte na modernidade, em que o artista se sacrifica, se apaga por detrás dela, ao mesmo tempo em que se torna parte dela, jogando um véu sobre o humano. A esfíngica Faustine, repetição de Olímpia, vem para formular novas perguntas para a mesma questão: O que é o sujeito? O que é o objeto? O que é a obra de arte? O que é o homem? Assim, Olímpia permanece como um símbolo importante daquilo que Moraes chama de fábula inumana. Em “A mulher não existe” (a letra A se encontra barrada), Maria Escolástica Silva afirma que hoje, “a esfinge nos interrogaria com uma outra questão”, não mais resolvida pelo confronto edípico com o símbolo fálico, mas algo irrepresentável, comparável ao “gozo feminino aquém da representação”. Assim, como uma figura que o homem moderno encontra na sua jornada, Olímpia vai ganhar novos significados, encarnando a “nova” esfinge que já não “se trata mais de desvendar o seu segredo, mas de suportar o seu mistério” (SILVA, 1994, p. 153). Como personagem, desde o início do que se tem como modernidade (início do século XIX), Olímpia constitui um modelo único, refigurado ao longo dos séculos. Como símbolo,

Olímpia encarna várias faces, sendo Faustine uma delas, inserindo ela mesma o seu próprio registro na história da mulher artificial.

#### 1.4 OLÍMPIA EM HEBE, PERSONAGEM DE MURILO RUBIÃO

Faustine não é a única personagem a repetir o papel de Olímpia. A personagem também vai aparecer em “Os comensais”, conto do brasileiro Murilo Rubião, leitor assumido de Hoffmann<sup>15</sup>. Nesse conto, Rubião apresenta ao leitor uma figura feminina perfeita e angelical, mas que vai se tornar um monstro inquietante ao revelar sua natureza artificial. Repete-se, assim, aquela burla que já conhecemos.

O conto narra a história de Jadon, homem de pelo menos 50 anos, ao viver um verdadeiro pesadelo dentro de um refeitório de restaurante na cidade. Lá, Jadon se descobre rodeado de figuras sem vida, bonecos de cera e no lugar dos criados, autômatos iam e vinham com refeições<sup>16</sup>. Sua desconfiança nasce da indiferença à comunicação que tinham aqueles seres, sempre cabisbaixos e estático. A princípio, porém, interessava-se pela harmonia e pontualidade daquele grupo, sempre presentes antes dele, já dispostos em grupos, assim como nunca ocupavam o seu lugar. Tudo funcionava como uma reunião muito organizada, mas destituída de qualquer vida. Jadon, vendo aquela imagem bizarra, entremeada pelos funcionários de movimentos mecânicos, por vezes, divertia-se. Sentia-se estranhamente incluído entre os cavalheiros. Assim, passou a fazer brincadeiras, tentando chamar a atenção de alguém – chegava a jogar bolas de papel. Foi notando, porém, a impossibilidade de contato, ficando cada vez mais inquieto. Passou a notar detalhes perturbadores, como, por exemplo, o fato de que novos rostos pareciam surgir em meio aos grupos distribuídos pelo refeitório, acumulando-se aos já conhecidos, mesmo sem espaço livre, agredindo a noção física daquele espaço. O narrador conta da seguinte forma:

Algo anormal o surpreendeu: em sítios diversos, encontravam-se pessoas cujas fisionomias lhe eram inteiramente estranhas. A descoberta deixou-o intrigado. Desde que passara a frequentar aquele local, as mesas tinham todos os assentos tomados por antigos fregueses que nunca se ausentavam dos lugares habituais nem os permutavam entre si. Esquadrinhou os semblantes, examinando com atenção se alguém desaparecera para abrir vaga aos novatos e não constatou qualquer ausência [...] a área do refeitório, embora extensa,

<sup>15</sup> Outras personagens femininas de Murilo Rubião podem ser aproximadas de Olímpia, como é o caso de Marina, personagem de “Marina, a intangível”. Sobre isso, consultar a dissertação de Mariana Silva Franzim (2015): “O caráter insólito da escrita rubiana: diálogos a partir de ‘Marina, a intangível’”.

<sup>16</sup> Afirma o narrador: “os criados, indo e vindo como *autômatos*; os comensais, de ombros curvados, a esconderem o olhar” (RUBIÃO, 2010, p. 219, traços nossos). É possível afirmar que o próprio termo “autômato”, por si só, aciona a lembrança de Olímpia no leitor.

não comportava acréscimos de localidades que permitissem acolher novos frequentadores [...] Havia ainda um detalhe perturbador: jamais ocupavam o seu lugar, mesmo que chegasse com grande atraso (RUBIÃO, 2010, p. 217-218).

Jadon, com o tempo, passa a recorrer a todo tipo de abordagem: finge abandonar o local, olhando pelo ombro, ausenta-se por um curto período de tempo, decide passar horas a fio em estado de vigília, esperando por algum momento de vida. Sem sucesso, se irrita e acaba recorrendo à violência. Distribui pontapés, socos, lança objetos pelo refeitório. Assim, aos poucos, observamos a loucura tomar conta do protagonista. É assim que, em um de seus acessos de fúria, encontra Hebe. Trata-se do seguinte momento do conto:

Diante dele estava uma jovem que possivelmente não ultrapassara os dezesseis anos. O olhar fixo no semblante delicado da adolescente, percebeu que um sentimento antigo lhe retornava. Percorria com os olhos o corpo de linhas perfeitas, os cabelos castanhos, entremeados de fios dourados, compondo-se em longas tranças. Quase nada mudara nela. Apenas o rosto lhe parecia mais pálido, talvez faltasse o sorriso que trinta anos atrás era constante nos seus lábios. – Hebe, Hebe, minha flor! (RUBIÃO, 2010, p. 220).

No passado, Hebe foi a primeira namorada de Jadon. Conheceram-se ainda na época em que era jovem e morava no interior, sua terra natal. Jadon lembrava-se dela como uma garota bonita, alegre e juvenil. Isto porque nunca mais a tinha visto, desde a partida para a metrópole, quando desataram devido às expectativas de Jadon de viver novos amores na cidade, mais prazerosos: “ele prometera voltar, mas em breve esqueceria a promessa, rendido ao alumbramento da grande cidade, a fêmeas mais adestradas para o amor” (RUBIÃO, 2010, p. 221).

Agora, entre os comensais, a figura de Hebe dá um novo folego à história: tanto para o protagonista, quanto para o leitor. Ambos se esquecem, por um momento, da natureza daquela situação, como Olímpia faz esquecer o Homem da Areia. A visão de Hebe, apesar de repentina e inexplicável, significa ver vida novamente. Trata-se de uma dinâmica conhecida pelo leitor de “O homem da areia”, que agora vai se lembrar da imagem do jovem amante da janela, e da figura da estranha mulher estátua: os braços caídos e olhar perdido é lembrado pelos comensais na mesma posição. Assim, no tempo da leitura, voltamos para à Olímpia de “talhe bem esbelto, delicado, e vestida magnificamente”, sentada “no quarto ante uma mesa estreita sobre a qual mantinha apoiado os braços cruzados” (HOFFMANN, 2017, p. 90). Em Rubião, ao percorrer “*com os olhos* o corpo de linhas perfeitas, os cabelos castanhos, entremeados de fios dourados, compondo-se em longas tranças [...] Pálpebras cerradas, os braços pendentes, Hebe parecia refugiar-se” (RUBIÃO, 2010, p. 220, traços nossos), somos levados à Olímpia. Os trechos

guardam profunda comunicação com “O homem da areia” em que, por meio do tema do olhar, temos expressões como: “*contemplan* a beleza angelical de seus olhos”; olhar obscuro, fixo “*sem força visual*”, dando a impressão de que “dormia de olhos abertos” (HOFFMANN, 2017, p. 90, traços nossos).

Assim, o leitor de Hoffmann (como o próprio Rubião), está ciente da natureza da situação. Jadon, porém, acredita piamente que a indiferença de Hebe se devia a certo rancor do passado, agindo indiferente por motivo de desafeto. Afirma o narrador: “quis falar da sua emoção e conteve-se, chocado com a insensibilidade dela ante a carinhosa acolhida que ele lhe proporcionava”. O silêncio traz uma fictícia situação mal resolvida: “a distância, o longo intervalo entre o último encontro e agora. O silêncio, ele que prometera escrever longas cartas” (RUBIÃO, 2010, p. 220). Imerso em sentimentos agri-doces, entre culpa e felicidade, Jadon relembra da paixão adolescente, os momentos na cidade natal, a descoberta da sexualidade, os afetos da vida familiar, a partida na estação de trem.

Em meio a imagem, um detalhe destaca-se em Hebe, potencializando sua estranheza ao leitor: ela não tinha envelhecido um ano sequer. Desde seus traços faciais, até a sua vestimenta, um característico vestido de bolinhas, compunham a mesma imagem das memórias de Jadon. Esses detalhes, porém, não soam estranhos ao protagonista, levado pelas boas memórias: sentia um “aroma distante, vindo de um passeio matinal”. Jadon tinha olhos “presos à figura graciosa de Hebe” (RUBIÃO, 2010, p. 220). Assim, só consegue enxergar a mesma jovem que outrora “corria ao redor do namorado ou se afastava, para de longe jogar-lhe beijos com a ponta dos dedos. Brincalhona, a alegria e a tristeza revezando nos seus olhos, não poderia suspeitar que aquele encontro seria o último” (RUBIÃO, 2010, p. 221).

Cansado, Jadon deixa o refeitório, para depois acabar retornando, dessa vez encorajado pelo álcool. Trazia nas mãos um buquê de flores. Hebe, porém, mantinha-se impassível às solicitações. Jadon já não podia mais entender tamanho desafeto, e irritava-se com o fato de Hebe ser tão dura com relação à sua visível alegria em vê-la. Nisso, Jadon acaba desmaiando no refeitório e acorda desesperado na madrugada. Assim, de repente, a realidade que ignorava inunda os seus olhos, conforme descreve o narrador:

mal desperto, seus olhos se chocaram com um espetáculo que antes não lhe parecera tão repugnante: diante dele encontravam-se os comensais na mesma posição em que os deixara ao adormecer, enquanto os garçons, *maquinalmente*, trocavam os pratos, como se o jantar tivesse iniciado há pouco. Um pressentimento terrível perpassou-lhe pela mente e num lampejo de súbita lucidez compreendeu que todos moravam no refeitório. Essa tardia revelação estarreceu-o. Sabia que tinha pela frente a última oportunidade de

escapar dali. Levantou-se de um salto e ao passar por Hebe tentou levá-la consigo (RUBIÃO, 2010, p. 223, traços nossos).

Jadon observa os comensais, mas insiste em excluir Hebe de sua epifania. Para ele, era sua incumbência salvá-la. Tenta, então, levá-la consigo: “vamos, Hebe, vamos”. Acontece que o corpo de Hebe insistia naquela inércia e, com a força aplicada, acaba se partindo: “um gesto brusco lançou para trás a cabeça de Hebe”. A cena sinistra é marcada então pelos olhos da garota que, de repente, se abrem: “e as suas pálpebras, movendo-se como se pertencessem a uma boneca de massa, descerraram-se. Largou-a, aterrorizado” (RUBIÃO, 2010, p. 223). Como Natanael ao descobrir a verdadeira natureza de Olímpia, Jadon se desespera. Sua primeira reação, porém, é absurda:

foi-se afastando de costas, os olhos siderados, em direção ao corredor. No meio do caminho, ocorreu-lhe que precisava liquidar seu débito com a casa. “Diabo! Onde seria a gerência? – perguntou a si mesmo, achando estranho não ter-se preocupado até aquele dia em saber da sua localização. – Se nunca lhe tinham cobrado, por que não tomara a iniciativa de pagar as despesas?” (RUBIÃO, 2010, p. 223).

Desnortado, Jadon tateia pelos corredores em busca da sala da gerência, mas logo desiste, pois só se deparava com cômodos vazios, desabitados e sem janelas: “proferiu uma palavra obscena, decidindo-se por enviar um cheque pelo correio, mesmo desconhecendo o montante da dívida” (RUBIÃO, 2010, p. 223). Assim, na medida em que o desespero toma conta, o espaço se torna cada vez mais claustrofóbico. No lugar onde deveria encontrar a porta principal, “uma parede lisa vedava-lhe a passagem”. Pressentindo a morte, Jadon confessa a “necessidade premente de uma bebida forte, da presença da mãe” (RUBIÃO, 2010, p. 225).

É curioso que, no mesmo parágrafo, o narrador vai quebrar aquele clima fatal e angustiante, para dar lugar à confusão, ao enigma. Assim, o próximo período dá a entender uma situação diferente: “mais tarde, o coração retomaria o ritmo normal, enquanto Jadon se levantava, a mente desanuviada, alheio à pressa e sem explicação por que estivera sentado no chão”. Longe de apaziguar, cria-se um obstáculo na leitura, faz-se necessário atenção redobrada para as próximas palavras. No último parágrafo do conto, Jadon desperta como se tivesse vivido um pesadelo. Mira-se no “espelho da saleta”, provavelmente de algum local que dava para o refeitório, pois, sorrindo, ele se lembra que “poderia estar atrasado para o almoço”. Se apressa e chega ao mesmo espaço da narrativa anterior. Lá, senta sozinho numa das cadeiras da “grande mesa de refeições”. Então, o narrador conclui: “os braços descaíram e os olhos, embaçados, perderam-se no vazio. Estava só na sala imensa” (RUBIÃO, 2010, p. 224).

De forma enigmática, o conto termina com Jadon solitário, agora estranhamente letárgico, provavelmente um dos comensais, de braços debruçados sobre a mesa e olhar vazio. Assim, fecha-se o círculo da história, à maneira da uroboro (SCHWARZ, 1981), isso é, um fim que, longe de indicar uma solução, aponta para repetição eterna. Voltamos, assim, à epígrafe do texto, retirada do texto bíblico, mais especificamente o livro do Apocalipse (IX, 6): “e naqueles dias, os homens buscarão a morte e não a acharão; desejarão morrer e a morte fugirá deles”. Estaria o conto falando sobre a morte, por meio da solidão e as suas paixões? Nesse sentido, podemos pensar que a história se constrói de forma semiótica em torno da tensão entre estar sozinho e estar acompanhado.

Esta ideia nos leva ao tema da vida urbana, da cidade, do mundo moderno. Menos sobre a morte do que sobre o fim da vida, o conto retrata o destino inelutável, esvaziado de sentido, condição do homem moderno. A metrópole constitui um possível espaço macro do refeitório. Ao contrário das felizes memórias da vida do interior, próximo à figura acalentadora da mãe, a cidade constitui-se como um espaço sombrio e solitário. Como em “O homem da areia”, a vida na rotina racionalizada é repleta de morte, castração, doenças inconfessáveis. Natanael sofre da mesma falta de Jadon: quanto mais se afasta da mãe (figura ligada à Clara), mais sucumbe aos terrores da sua mente, não sem um impulso do seu meio. Em Rubião, a representação é ainda mais carregada de morte. Não é o artista, o romântico, que luta contra um mundo que opressivo, mas o homem comum, racional, que, se antes era um herói<sup>17</sup>, hoje vai ser devorado pelo mundo moderno.

A indiferença e apatia urbana aparece em muitos textos da curta obra do escritor mineiro, como é o caso do conto “O convidado”, por exemplo, em que um homem tenta entrar em uma festa, mas é impedido por eventos absurdos. São situações prosaicas da vida em sociedade moderna que, nesse espaço sem fim da metrópole, acabam distorcidas pelo absurdo. Dessa forma, parece se indicar uma verdade inconsciente, de natureza individual, mas que se expande para o coletivo. Do ser que se transforma de forma nauseante até perder o sentido (representado pela figura de Teleco, do famoso conto “Teleco, o coelhinho) até a cidade que devora o homem, com seu desenfreado progresso técnico, em Rubião temos a desfiguração da figura humana, levando-a ao seu negativo. Desumanizado, o homem busca aquilo que lhe resta de vida: a morte, mas se depara com um privilégio perdido. Para Fernando Marques, em *Os grotescos contos fantásticos de Murilo Rubião*, os comensais e os criados autômatos materializam essa questão. Assim:

---

<sup>17</sup> O nome Jadon provavelmente faz alusão ao antigo herói de Tessália da mitologia grega, bem como ao Jasão do Novo Testamento.

Segundo a lógica com que o conto liga seus elementos, a vinda de Jadon para a cidade grande terá sido a causa – ou, pelo menos, a condição – de sua perda. A hipótese não parecerá absurda, se nos reportarmos a outros textos de Murilo, nos quais a cidade, o progresso técnico ou o desenvolvimento econômico surgem como ameaças à saúde moral ou mesmo à sobrevivência física das criaturas (MARQUES, 2010, p. 73).

Também em “O homem da areia” temos o cenário urbano, tipicamente burguês, de igual sedução sobre o protagonista. Natanael, na medida em que se afasta de Clara, aproxima-se mais da vida social da cidade, frequentando os grandes bailes. Mundo da aparência, no qual Olímpia habita como uma divindade estranha, relação indicada em seu próprio nome<sup>18</sup>. Podemos dizer que, depois do escândalo de Olímpia, a vida em sociedade, se perde em essência, enriquece em mitologia. A personagem representa a mulher burguesa, mas também impõe sua presença enquanto ser completo, “pelo menos aos olhos de Natanael e do leitor, enquanto preso no seu imaginário” (BRANDÃO, 2006, p. 68). Ao levar a relação entre construção social do feminino e ilusão ao nível literal, por meio da boneca que se passa como mulher, Olímpia anula, assim, a metáfora que oferece, não apontando para nada além de si mesma: “se há na metáfora clássica um sentido próprio e um figurado, Olímpia, ao contrário, reduz-se a si própria, não se representa, ela é” (BRANDÃO, 2006, p. 68).

A ausência de sentido de Olímpia é a mesma da vida na cidade. É por ser vazio, falta, que Olímpia vai ser amada. A alienação de Natanael é ver nesse vazio o espaço para o desejo, “promessa do gozo” (BRANDÃO, 2006). Dessa forma, como mulher, ela não representa o “sim”, adiando o gozo, fazendo-o “aparecer” na sua própria ausência. Torna-se, assim, lugar de ilimitada de ilusão. Brandão relaciona essa questão com o conceito de *das Ding* em Lacan. Para ela:

Quando o olhar de Olímpia se enche de brilho e luz, são o brilho e a luz de Natanael que aí se refletem, sem que ele disso se dê conta. O olhar dela [Olímpia] é pura cavidade ocupada pelo olhar alheio. Seu olho é vazio, morto, desprovido da função de olhar, sendo apenas suporte material do olhar alheio. O buraco do olho de Olímpia está aquém do olho e do olhar, é o vazio produtor de todas as ilusões, *das Ding*, lugar onde o desejo ganha forma (BRANDÃO, 2006, p. 63).

Em Lacan, *das Ding* constitui-se como a possibilidade de encerrar o “delirantemente o processo de realização de desejo” (BRANDÃO, 2006, p. 64), simbolizado pelo apólogo heideggeriano do vaso: “o vaso *cria um vazio*, pelo menos dentro da perspectiva de preenchê-lo em um mundo que não conhece nem pleno nem vazio”. Assim, o vaso cria um vazio “preenchível” no seio do Real (que “existe”), transformando-se em “objeto significante que

---

<sup>18</sup> Vale lembrar que Olímpio é o nome dado ao monte dos deuses, separado do mundo dos mortais.

representa o vazio no seio do Real”. Se a Coisa é da ordem do Real, ou seja, incapturável, mas no processo se faz transformada como um poteiro fabrica um vaso, trata-se de um processo de metáfora, em que algo desliza para ser representado, mantendo o sentido de origem. Logo, “o vazio do vaso, no centro das paredes que o bordejam, é *metáfora da coisa*, enquanto que as paredes seriam *metáforas do jogo dos representantes* e dos significantes que ornem a coisa” (Marie-Claire Boons apud BRANDÃO, 2006, p. 64, grifos da autora). São questões que fazem parte da simbolização que o sujeito faz do Real, que sempre deixa algo a faltar<sup>19</sup>.

A mulher (enquanto objeto feminino) está para *das Ding* por ser lugar onde o homem vai encontrar o vazio para preencher com o seu desejo, mantendo sua inacessibilidade. Os atributos da feminilidade, conforme Brandão, são representantes, e essas significantes funcionam como as paredes do vaso. Colocada nessa posição, a mulher vai ser promessa do gozo ilimitado. Brandão (2006) aponta para o significado do fato de Natanael, assim como o leitor, nesse imaginário, não ver a boneca, mas a mulher em Olímpia, “simulacro de mulher”<sup>20</sup>. Do outro lado está Clara, figura prosaica que vai se tornar abjeta, justamente por negar se preencher com o puro desejo masculino. Ao invés do “sim”, Clara ousa interpretar, colocando um limite no gozo que faz lembrar a castração.

Nessa esteira da relação entre o feminino e a cidade, Jadon vai buscar na promessa de vida sexual da metrópole o que busca no amor das “fêmeas mais adestradas para o amor”, como coloca o próprio narrador: “ele prometera voltar, mas em breve esqueceria a promessa, rendido ao alumbramento da grande cidade, a fêmeas mais adestradas para o amor” (RUBIÃO, 2010, p. 221). Animais urbanos, o feminino aqui se constitui como meio pelo qual Jadon vai tentar se apropriar de alguma coisa, privada dele na vida prosaica, ou seja, uma relação de puro reflexo, espécie de espelho que devolve uma outra imagem, mais agradável em relação àquela do Outro da castração. Por isso, a imagem da mulher como animal é o fantasma pelo qual Jadon estrutura

---

<sup>19</sup> O Real e o simbólico, junto do imaginário, constituem as três instâncias do conceito de psique em Lacan. o Real é aquilo que “escapa à simbolização e se situa à margem da linguagem”. Assim, “o primeiro efeito do real, também inacessível, é o objeto de desejo como lugar de uma falta impossível de ser preenchida, produzida como resto, como desperdício, como algo ‘caído’ que seduz e engendra a busca” (VALLEJO; MAGALHÃES, (1981, p. 115-116). Sendo assim, o Simbólico é leitura, um corte feito nesse Real, da ordem do “existe”, do significante.

<sup>20</sup> Lacan afirma que não há o significante do feminino no inconsciente, e nisto, “a feminilidade nunca se deixa capturar”, não se reduzindo a uma “metáfora fechada, como o falo”, o que, segundo ele, faz com a que mulher seja “não toda, e não cessa de não se escrever, ou se escreve com o que não é ela, o falo” (BRANDÃO, 2006, p. 30). Assim, Brandão afirma que “é ideal a mulher que funciona como recusa da castração, que reassegura o narcisismo feminino”, enquanto que “é abjeta aquela que rompe com essa representação” (2006, p. 30). A estudiosa coloca Olímpia como figura da materialidade do feminino enquanto ideal protetor da castração, “réplica da face da mãe, máxima figura fálica, enquanto completa com sua criança narcísica”. Podemos pensar que tanto Hebe quanto Olímpia habitam o espaço do feminino enquanto objeto de perversa identificação do masculino, lugar no qual a mulher se desrealiza para se tornar vazio a ser preenchido pelo desejo masculino, tornando-se estátua, morta-viva.

o seu próprio desejo no Real, ou seja, *das Ding*. Esse vazio é o vazio da cidade, ou seja, um vazio sedutor, de “alumbramento”, motivando a busca no real. Entre Hebe e as fêmeas adestradas da cidade, está o desejo de Jadon. Outrora, Hebe poderia parecer vulgar, desinteressante; agora, porém, ela vai se constituir como uma última salvação da castração, tornando-se feminino ideal, justamente quando deixa de ser Hebe, mulher, para ser boneca, simulacro da mulher. É nesse espaço vazio que faz aparecer a ilusão, colocando o feminino em posição de “armadilha do desejo” (BRANDÃO, 2006). Trata-se de uma questão que essas personagens, à maneira de Olímpia, tornam literal, por meio de seus corpos vazios. Essa relação simboliza, de certa forma, o homem com a cidade, *locus* que também promete o gozo, mas entrega a castração.

A cidade funciona como o vaso heideggeriano, criando um vazio num real que é falta. A mulher ornamenta esse vaso, e a sua inacessibilidade mantém o desejo. Há aí a possibilidade de gozo. Em Rubião, porém, os comensais, sempre à disposição de Jadon, mas não fazendo nada aparecer, sendo apenas negativo, revelam a castração, fazendo emergir o real. Isso porque aquilo que é excluído vem aparecer no real. Esses homens, ao se envolverem no “faz-de-conta”, excluem alguma coisa. Brandão (2006) fala que, em “O homem da areia”, ver é “não-ver”, não ver a castração, a morte, a mulher. Natanael não vê a negatividade da mulher em Olímpia, e, quando olha Clara na torre, se depara com a castração. O mesmo de Jadon com o corpo mutilado de Hebe, que de repente o olha diretamente, abrindo as pálpebras antes cerradas. Eram os olhos de Jadon que estavam fechados, seu olho é que dava vida ao vazio do buraco do olho de Hebe. Assim, Jadon e Natanael, ao se depararem com aquilo que excluíram, recorrem, então, àquele lugar de conforto, sentem necessidade da mãe; Natanael retorna à Clara depois de curado, e Jadon vê na doce Hebe do passado a vida, antes de ver a boneca de massa.

Nesse sentido, podemos ver como essas mulheres só existem enquanto contradição, suporte do faz-de-conta, levando à literalidade a própria condição das relações amorosas apontada por Lacan. É por serem ilusão, construídas pelo desejo, que essas mulheres são consideradas artificiais, e não propriamente pelos seus corpos inorgânicos. O corpo inquietante dessas mulheres não alude a uma questão biológica: se trata de material vivo ou não, mas tematiza o imaginário masculino da mulher, seus sintomas e perversões, bem como o significante, e, por fim, o sintoma, da ordem do Real. Assim, elas se tornam, corpos vazios, imagem da anatomia da falta, depósito do falo, a ser preenchida. A destruição delas, portanto, é o dismantelamento do desejo, o deparar-se com o real, com aquilo que foi excluído, e há sempre algo de *unheimliche* nesse momento. Assim, a burla da mulher autômato encena o próprio enganar-se do homem, em busca de um vazio que o preencha e o livre da castração. São

personagens que só existem enquanto relação, contradição, tanto com o protagonista masculino, quanto com o leitor, preso naquele imaginário. O fato dessas personagens só existirem enquanto desejo é demonstrando por Hebe, que literalmente “aparece” aos olhos de Jadon, como uma verdadeira aparição, fantasmagoria de pura inapreensibilidade<sup>21</sup>.

Dessa maneira, elas fazem lembrar a ilusão da mercadoria, que pode ser manipulada conforme o desejo, mas que no final vai afirmar a sua própria intangibilidade, pois, vale lembrar:

o possuidor da mercadoria nunca poderá gozar dela contemporaneamente enquanto objeto de uso e enquanto valor; ele poderá manipular de todas as maneiras possíveis o corpo material em que ela se manifesta, poderá até alterá-lo materialmente chegando a destruí-lo, mas, nesse desaparecimento, a mercadoria voltará a afirmar mais uma vez a sua inapreensibilidade (AGAMBEN, 2007, p. 68).

É este jogo entre o valor simbólico e a inacessibilidade que o fetiche dá vida à mulher, à mercadoria. A *verleugnung* fetichista revela a castração e a encobre, adotando uma posição em que a ilusão é parte da realidade justamente por ser ilusão. Hebe não é menos real se for imaginada, ou Olímpia, que continua sendo mulher, e não imagem de, como afirma Brandão (2006). Quando elas são destruídas, o *unheimliche* se revela justamente nesse momento impossível. Trata-se de um impossível do corpo, se pensarmos em comunicação com Eliane Moraes (2002).

Por isso, nesses contos, passando por estas personagens, o tema da castração aparece plasmado na constituição do corpo artificial. Tanto em “Os comensais” quanto em “O homem da areia”, a cena aterrorizante é marcada por uma mutilação, que revela um corpo sem vida, inanimado, de material inorgânico. O corpo de massa de Hebe faz lembrar o som da madeira do corpo Olímpia chocando-se contra os degraus da escada. Do ideal para o sinistro, há uma desfiguração da imagem que revela a castração, a morte (MORAES, 2002). Assim, quando essas personagens deixam de ser mulher, elas não retornam à categoria de boneca, mas se tornam coisas, formas inquietantes e informes: voltam ao estado de figura, como deixa claro o narrador de “O homem da areia” na cena em questão: “Coppola então saiu carregando a *figura* sobre os ombros<sup>22</sup>” (HOFFMANN, 2017, p. 110). São todas questões em torno do corpo, do imaginário, ou seja, do espelho, do eu. Deixar de ver a mulher não é ver a boneca, mas sim ver

<sup>21</sup> O feminino como aparição ou epifania também se apresenta em outros contos de Murilo Rubião, como é o caso de “Marina, a intangível”. Sobre isso, ver a o estudo de Mariana Franzim: “O caráter insólito da escrita rubiana: diálogos a partir de ‘Marina, a Intangível’” (2015).

<sup>22</sup> O termo figura aparece também em outras traduções do conto, como é o caso da de Ricardo Ferreira Henrique, presente em *No olho do outro*, de Oscar Cesarotto. A palavra consta no original: “Nun warf Coppola die *Figur* über die Schulter”. Disponível em: <https://germanstories.vcu.edu/hoffmann/sand.html>.

o informe, o sinistro do corpo, a morte, a abominável desconfiança do que é o homem e do que é o mundo (MORAES, 2002).

Nas histórias mitológicas, Hebe é a deusa da imortalidade, filha legítima de Zeus e Hera. Por sua figura de eterna juventude, a donzela foi consagrada com as tarefas domésticas, assim, servia o banquete aos deuses. Conta-se que um dia, por um descuido, acabou caindo durante uma cerimônia, sendo alvo de risadas. Os deuses então a substituíram por Ganímedes, um belo jardineiro mortal. A história da beleza imortal da jovem se mantém em Rubião, mas se acentuam os traços ridículos. Sobretudo em seu lado de contradição dos sexos. A Hebe muriliana mantém os seus atributos femininos, mas em um mundo em que a própria juventude foi esvaziada de sentido. Assim, faz sobreviver a beleza, ou melhor, podemos dizer categoricamente: nada além da beleza.

Rubião desvela o jogo narcísico da sedução, que dá vida a essas personagens. Escondendo a morte, a mulher-boneca faz também “aparecer”, no sentido do fetiche. Trata-se do jogo da *verleugnung* de revelar e desvelar, constituindo a clivagem do Eu em duas realidades, uma baseada em (re)negar, outra em aceitar a ausência do pênis materno. Assim, como face do abandono de Jadon da própria humanidade, Hebe vai ocupar uma posição de divindade, mas também de monstro, ao revelar sua burla insuportável. Ela é a última salvação de Jadon, como Olímpia a de Natanael. É a própria morte, fazendo lembrar a epígrafe (“e naqueles dias, os homens buscarão a morte e não a acharão; desejarão morrer e a morte fugirá deles”), mas em sua forma mais ambígua, que, do alto de seu pedestal, mascara a sua própria dessacralização. Assim como Olímpia, a estranha deusa do mundo da burguesia, essas divindades não possuem nada para oferecer além de sua mera aparência.

### 1.5 FECHANDO O PANO

Em *Pessoas de livro*, Carlos Reis afirma que a personagem literária pode, em sua figuração, superar o universo em que se faz acolhida. Assim, diz ele: “acerca das personagens, pode-se dizer que elas possuem vida própria e autónoma, relativamente ao mundo ficcional que as acolhe, e também uma sobrevida que transcende a de seu autor” (2016, p. 34). Nesse sentido, a semelhança entre Olímpia e estas personagens não se dá somente por inspiração ou influência, como confirmado pelo próprio Murilo Rubião, mas também pelo fato de Hoffmann ter criado um modelo de personagem que se faz incontornável pela tradição. Olímpia está no centro da aventura criativa de Rubião enquanto um modelo a ser seguido, e isto, como vimos também com Bioy Casares, decorre do fato de estas personagens simbolizarem uma nova sensibilidade

inaugurada por Hoffmann. Isto porque Olímpia encontra-se no centro de uma questão que ultrapassa “O homem da areia”, como nos lembra Cixous e Brandão (2006) nas melhores palavras:

Com efeito, a história de Olímpia não está contida na história de *O homem da areia* que ela ultrapassa: Olímpia impõe seu destino e seu mito além da intriga descrita por Freud, na efervescência de um desejo que não passa simplesmente pelo complexo de castração. Pode-se ver na história da bela boneca um maravilhoso deslocamento do mito de Pigmaleão; eu me pergunto aliás por que Freud, tão pronto a estabelecer associações com os mitos, não faz alusão a ele; talvez o pai, neste mito, não seja segundo o gosto de Freud: não é, com efeito, o pai poderoso e castrador graças a quem o Édipo se impõe. Não é ainda o bom pai, isto é, o pai morto, mas um pai um pouco menos pai e um pouco mais mãe que o que funciona no Édipo, um pai que produz sem mãe, um pai-mãe, à maneira dos deuses e dos artistas. Pelo desejo de seu pai, Olímpia é real. De um certo modo, o desejo que produz Olímpia a “realiza”, torna-a possível (Hélène Cixous apud BRANDÃO, 2006, p. 68-69).

Desta forma, “bem-sucedida, ela [Olímpia] é a afirmação da onipotência de um masculino que não precisa invejar o poder feminino de procriar”. Assim, como deslocamento moderno do mito do Pigmalião, Galateia mecânica, Olímpia já não precisa dos deuses, aquele Outro que lembra o superego. Ela se torna completa enquanto farsa necessária ao Eu. Brandão (2006, p. 69) conclui: “Se Spalanzani é pai de Olímpia e seu mestre, Hoffmann é o pai do texto e pai metafórico de Olímpia”.

A história da Olímpia, *myse en abyme* da mulher artificial, não está contida no universo de “O homem da areia”, superando-o para ser contada em novas narrativas ao longo dos séculos. A relação destas personagens com os protagonistas masculinos é inevitável. Entretanto, se Olímpia e suas sucessoras são uma farsa construída aos olhos de toda a sociedade, todo o olhar criador por detrás destas criaturas é apagado nessa desumanização que as torna autônomas, não representando nada além delas mesmas. Assim, elas são propostas como mulheres, não como “imagem de”, como nos conta Brandão (2006).

Retomando, por fim, as questões entrecruzadas de Agamben (2012) e Moraes (2002), podemos ver como Hoffmann criou uma personagem inovadora por meio do elemento *unheimliche*. Se Hoffmann é mestre ou pai de Olímpia, ele joga sobre si a máscara do inumano, duplicando-se em Spalanzani, apagando-se por detrás de Olímpia, enquanto personagem, ao passo que também apaga Spalanzani e o sentido de criador humano por detrás do autômato. Não há por detrás de Olímpia o intelecto humano, mas somente o desejo, e como todo desejo constitui-se pela busca de um vazio, nessas personagens, há muito mais no inexplicável, naquilo que sobra, na margem, do que em suas fábulas.

Como a arte moderna que buscava captar a sensação que o espectador detinha sobre a mercadoria, Olímpia busca o mesmo ao emular uma personagem, um ser humano. Assim, ela aprisiona o leitor como o faz com Natanael, como armadilha do desejo (BRANDÃO, 2006). Duas décadas depois de Olímpia, em seu artigo sobre o autômato enxadrista<sup>23</sup>, investigando o *modus operandi* de uma máquina de jogar xadrez que se passava por um autômato legítimo, Edgar Allan Poe afirma que não é possível que um autômato opere sem o espírito humano. Em Olímpia, o espírito humano, se existe, é apagado pela máscara do inumano, tornando o autômato no objeto pelo qual a própria realidade humana é colocada sob suspeita, aproximando-o da mercadoria ao mesmo tempo que o aproxima, também, do humano, demonstrando o limite tênue entre homem e objeto.

Faustine também é filha de Morel e de Bioy Casares. Tal como Olímpia, é bem-sucedida enquanto afirmação da onipotência do desejo masculino, subvertendo-o à sua vantagem. Por trás dela não há origem, não há verdade. Ao celebrar essa ausência de uma fonte, enquanto um sentido ou verdade, Bioy Casares já não opera uma reversão como Hoffmann e o caso de amor do Iluminismo para com os autômatos, mas dá prosseguimento àquela sensibilidade em uma época na qual, com as novas *media*, a representação tornou-se cotidiana. Ele busca representar a infelicidade do homem na realidade em que a aparência impera como princípio. Como a arte moderna de Agamben, que se apropria da própria irrealidade, essas personagens existem a partir daquilo que é não-existência, da farsa, ao mesmo tempo presente e ausente, habitando o circuito do fetiche.

Assim, Olímpia e essas personagens artificiais constituem uma farsa que resiste ao desmascaramento. Isto porque, como objetos de fetiche, elas aludem a uma realidade ao mesmo tempo presente e ausente, como a crença da criança no falo da mãe. Por mais que o narrador nos leve a saber a verdade desde o começo, uma parte nossa continua a acreditar na farsa destas personagens. Esta questão pode ser resumida na fórmula do fetichista: “Eu sei, mas mesmo assim...”, expressão que determina o repúdio à realidade. Esta questão é apresentada por O. Mannoni, em *Chaves para o imaginário*<sup>24</sup> (1973): “é preciso que a crença sobreviva ao desmentido, embora ela se torne inapreensível, e que se veja dela apenas efeitos paradoxais”

<sup>23</sup> “O jogador de xadrez de Maëzel” (1836). Neste artigo, Poe desmascara o falso autômato *Turco*, um autômato jogador de xadrez que, na verdade, ocultava um homem sob sua figura. Para Poe, assim como para toda a Europa fascinada pelo Turco, é impossível e inadmissível que uma máquina opere sem o intelecto humano como sentido por detrás das engrenagens. Voltaremos a esta questão no próximo capítulo.

<sup>24</sup> Em “Eu sei, mas mesmo assim...”, capítulo de *Chaves para o imaginário* (1973), na mesma esteira de Agamben, O. Mannoni afirma que todo o repúdio da realidade tem como protótipo a descoberta da mentira do pênis na mãe, experiência traumática que leva o indivíduo a distorcer a realidade para manter a crença e se assegurar da castração.

(MANNONI, 1973, p. 24). O leitor sabe que elas não são reais, mas, para que a leitura continue, ele transforma essa realidade, tornando-a presente e ausente ao mesmo tempo.

Podemos elucidar toda esta questão da farsa que resiste à verdade em uma passagem de “O homem da areia”, mas que também poderia ser dos outros textos, pois serve muito bem às outras duas personagens – Faustine e Hebe. Depois de descoberta a farsa do autômato, o narrador desloca-se do seu nível estrutural, ou seja, situado atrás dos acontecimentos, por assim dizer, e traz o leitor à baila de forma implícita, conforme podemos notar no seguinte trecho:

É bem verdade que, agora, todos quisessem se mostrar sabichões e reportar-se a todos os detalhes que lhes haviam parecido suspeitos. Detalhes, porém, que não tinham o menor sentido. Poderia, por exemplo, ser realmente suspeito, segundo parecia a um frequentador das rodas de chá, que ela tivesse dado mais espirros que bocejos? Que isso contrariava as convenções sociais? (HOFFMANN, 2017, p. 112).

Por metonímia, Hoffmann nos coloca no mesmo lugar dos estudantes sabichões, a fingir que sabiam a verdade desde o começo sobre o autômato na sociedade. De fato, não podemos estranhar a revelação da natureza de Olímpia. Sabemos que ela é um autômato, mas, *mesmo assim*, algo da crença resiste, é transformado para que a leitura continue. Jentsch (1909) dizia que é uma burla inadmissível colocar um autômato como se fosse um ser humano. Para o leitor, é inadmissível o engano, pois ele tende a desenvolver um pacto de confiança com o narrador, fazendo com que ele busque formas de transformar aquela realidade. Assim, estas personagens requerem sempre que o narrador opere um mascarar da realidade, mas também um desmascarar da ficção, para que o estranhamento seja produzido. Por isso, Brandão afirma que Olímpia subverte a noção de personagem (2006, p. 35): “Olímpia subverte a noção de personagem, na medida em que revela e, ao mesmo tempo, mascara sua enganosa substância de ser ao mesmo tempo ficcional e real”.

Ainda era cedo para o feito de Bioy Casares que, mesmo depois de revelada a natureza de Faustine, deixa-nos com a dúvida de que toda a história narrada não passou, na verdade, de mais uma das simulações *ad infinitum* da máquina de Morel. Assim como era cedo para o retrato perfeito da vida na cidade dado por Rubião em “Os comensais”. Entretanto, como nos conta Karin Volobuef (1998), Hoffmann já apresentava sinais de modernidade e preparou o território para as experimentações que viriam. Na sua obra, encontramos elementos esmorecidos e desgastados do romantismo sob uma nova forma subversiva, que buscava enfatizar o seu caráter convencional, acabando por ridicularizá-los. Como nos conta a estudiosa: “Hoffmann poderia ter apenas censurado o abuso da literatura da época, ou tê-los simplesmente omitido; mas preferiu empregá-los de maneira a interpor um distanciamento crítico entre leitor e texto e, por

essa via, contribuir para aprimorar o gosto literário de seu público” (VOLOBUEF, 1998, p. 96). Assim, o seu tratamento irreverente dos elementos já conhecidos prepararam o território literário e o gosto do leitor para renovações no modo de criar. Olímpia, como personagem literária, representa muito bem todas estas questões: isto porque ela constitui a materialidade da subversão de tudo aquilo empregado para criar personagem. Como autômato apresentado como ser humano, Olímpia constitui a ilusão da representação ficcional ao misturar em seu registro realidade e ficção. Ao promover uma farsa, Olímpia faz o leitor rir de si mesmo e desconfiar do narrador, atentar-se para as formas de criar personagem ficcional, escancarando, assim, o jogo da representação. Bioy Casares e Rubião, ao fazerem o mesmo em outra época, inserem-se na trilha de Hoffmann e produzem significados próprios para uma época em que já não há uma confiança na realidade. Na modernidade em que estes autores se inscrevem, a metáfora é uma chave de leitura da realidade. Nesse contexto, temos Faustine e Hebe, como materialização da ilusão da representação ficcional.

Da mesma forma, Olímpia constitui, como autômato sem vida, a materialidade da ilusão romântica do feminino ideal. O leitor, depois de enganado, pode se perguntar o motivo do engano e observar o caso de Natanael e sua boneca com distanciamento crítico para aquela construção romântica de feminino e, também, da personagem feminina.

Assim, a lição de Hoffmann seria retomada pela modernidade, quando a arte passa a afirmar sua autonomia e a condição do artista é se apropriar da irrealidade (AGAMBEN, 2012) e da desfiguração da autoimagem (MORAES, 2002). Não que Hoffmann tenha efetivado a proeza dos modernos em jogar com o fetiche, como Baudelaire, por exemplo. Ainda era cedo. Entretanto, como poucos, Hoffmann profetizou muitas dessas questões que viriam à tona com a sensibilidade dos modernos. Como as fórmulas literárias ainda eram escassas perto da gama de novas possibilidades apresentadas pela literatura do século XX – seria preciso as experimentações dos modernos, os eventos marcantes para a transformação da necessidade da arte literária –, Hoffmann efetivou essa façanha por meio de um novo e subversivo trabalho com os elementos esmorecidos do romantismo. Principalmente em termos da personagem, Hoffmann deu os primeiros passos rumo à consciência moderna, inaugurando um novo modo de *fazer personagem*<sup>25</sup> que faria ainda mais sentido para além de seu projeto.

---

<sup>25</sup> Expressão usada por Carlos Reis em seu estudo sobre a personagem, em relação à figuração ficcional da personagem: “em função da qual falo *figuração*; traduz-se, neste conceito-síntese quase tudo que determina aquele *fazer personagem* que, expressa ou discretamente, as ficções exibem” (REIS, 2016, p. 121, grifos do autor).

Olímpia se transformou com o tempo, à medida em que as construções sociais (o feminino, a figura humana, a relação homem-objeto) também sofreu mudanças. Como personagem central de uma categoria de outras figuras, Olímpia continuou produzindo sempre novos sentidos e renovando-se aos olhos do público leitor. Isto porque sua farsa é sempre atual, ou pode ser atualizada, como vimos com Faustine e Hebe, nossas “Outras Olímpias”. São exemplos de uma forma de sensibilidade e um modo de fazer personagem que tem em Hoffmann um centro criativo. Este fato comprova-se quando observamos na literatura e em outras artes o surgimento dessas e outras Olímpias. Personagens que surgiram e provavelmente vão continuar a surgir<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Sobre a personagem feminina artificial há muito o que falar, bem como sobre Olímpia. Em *Westworld* (2016), série produzida pela HBO e criada por Lisa Joy e Jonathan Nolan, conta-se a história de um parque composto somente por andróides, onde humanos – em sua maioria homens – vão para viver experiências impossíveis na realidade social. Nesse contexto, temos Dolores, uma imagem feminina perfeita construída para interpretar o papel da amada ideal: ingênua e à espera da virilidade do herói. A farsa de Dolores sobrevive à nossa consciência, fazendo com que nos questionemos a respeito da natureza daquela figura ambigualmente perfeita e monstruosa. Poderíamos dizer que Dolores constitui um novo exemplo da atualidade da Olímpia de Hoffmann, que, sob novas tecnologias, continua a questionar as nossas certezas sobre a realidade humana. O papel da moça ingênua, quase boba, à espera de um herói que lhe dê vida, que tanto Olímpia, quanto Dolores representam, atesta a posição do feminino como objeto de fetiche nas sociedades patriarcais.

## 2 OLÍMPIA ABRASILEIRADA: O CASO DE AUGUSTA, PERSONAGEM DE MACHADO DE ASSIS

“Porque não sou filha bastarda. Todas as outras mulheres são filhas bastardas, eu só posso gabar-me de ser filha legítima, porque sou filha da ciência e da vontade do homem”

Augusta, personagem de “O capitão Mendonça”  
(Machado de Assis)

Dentre todas aquelas reimaginações de Olímpia do século XIX, destaca-se, pelo menos para o leitor brasileiro, a paródia do conto “O homem da areia” efetivada por Machado de Assis, em “O capitão Mendonça”. Nesse texto, o escritor brasileiro recria Olímpia, mas não sem distorcê-la, adaptando-a às condições locais, a ponto de criar uma nova personagem totalmente independente de seu modelo. Assim, Machado apresenta a sua leitura do texto alemão, de forma a criar não só uma nova história, mas também uma nova personagem, pertencente à mesma classe daquela de Hoffmann.

Podemos chamar esse trabalho de emulação. João Cezar de Castro Rocha, em seu estudo intitulado *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013), afirma que o nosso escritor oitocentista costumava imitar textos da tradição de forma única, como os pintores renascentistas faziam com seus mestres, acrescentando, depois de imitar, um elemento novo ao material, compondo assim um exercício de *aemulatio*. Diferenciando a cópia da imitação, Castro Rocha coloca esse exercício como um passo seguinte a um outro, *imitatio*, formando um método criativo muito comum aos clássicos: “nada impede que um autor, principiando pela *imitativo* e sendo bem-sucedido no momento posterior da *aemulatio*, transforme-se em *auctoritas*” (CASTRO ROCHA, 2013, p. 181). Assim, a emulação homenageia o passado, mas de maneira a adaptá-lo ao presente, por meio da mistura do alheio com o próprio. O método fez-se presente na literatura clássica, de Homero a Camões, até, no mínimo, o pré-romantismo, quando enfim toma forma a noção romântica de originalidade. Passou-se, então, a valorizar não a imitação dos mestres, mas a criação pura e instantânea. Inserido nesse contexto, então, Machado de Assis vai caminhar na contramão da época, escolhendo a *aemulatio* como forma de apresentar as suas leituras, por meio do que Castro Rocha chama de inveja (*zelosis*, de zelo) produtiva.

Dessa forma, o escritor brasileiro acabava por driblar as condições geográficas de sua produção, conta Castro Rocha (2013). A assimetria política-cultural impedia o escritor periférico de se tornar um *auctoritas*. Consciente disso, Machado apresenta, assim, a “poética da emulação”, uma nova atitude subversiva, baseada em imitar modelos canônicos dos grandes centros para então adaptá-los para a condição local. Esse trabalho, porém, Castro Rocha pontua de forma crescente na obra de Machado, iniciando-se desde os primeiros contos e romances, com as imitações e as referências, até alcançar, por fim, uma consciência matriz, isso nos primeiros contos da década de 80 e o romance *Memórias Póstumas*.

“O capitão Mendonça” é um exemplo bastante claro à tese de Castro Rocha. Nele, Machado imita explicitamente um de seus mestres, E. T. A. Hoffmann (proveniente de um centro hegemônico), como um pintor renascentista aprendiz. Publicado em 69, “O capitão Mendonça” encontra-se não muito distante de seu modelo, de 1817. Por tomar o modelo de forma consciente, Machado acaba por permitir um novo trabalho, tecendo já os primeiros processos da emulação, que viria a explodir em sua obra dez anos depois.

A obra de Hoffmann já era, nesse momento, conhecida no Brasil, provavelmente a partir da presença do alemão nas terras francesas, graças a nomes como Théophile Gautier (1811-1872), por exemplo, outro grande influenciador de Machado. É certo, portanto, que o fluminense, aos seus 30 anos nessa época, não tinha a intenção de apresentar Hoffmann a seus leitores<sup>27</sup>, e isso vai ficar claro no próprio conto, como veremos. Entretanto, Machado talvez leve o mérito de (re)apresentar Olímpia ao Brasil, antes da ópera de Offenbach, que marca a influência do alemão na França. Machado chama a atenção à criação hoffmanniana e os seus sentidos por meio de um novo conto, em que a personagem, agora, constitui motor principal. Cria-se, assim, uma nova figura, igual àquela, mas diferente.

Na versão brasileira, Augusta é uma mulher criada em laboratório pelo capitão Mendonça. Primeira grande diferença, deixando a boneca de madeira Olímpia um pouco obsoleta. O narrador chega a referenciar a personagem modelo de forma explícita, conforme o trecho: “ocorreu-me um conto fantástico de Hoffmann em que um alquimista pretende ter alcançado o segredo de produzir criaturas humanas. A criação romântica de ontem não podia ser a realidade de hoje?” (ASSIS, 2003, p. 739). Como criação do capitão Mendonça, um cientista que se acreditava um deus ao ter descoberto a fórmula para criar seres vivos perfeitos, Augusta só podia ser bela e perfeita, mas também ambígua. O segredo de sua origem será

---

<sup>27</sup> Vale dizer que as influências de Hoffmann já se encontram desde seus primeiros contos, também fantásticos, o que leva a crer que o alemão foi um importante mestre para o Machado aprendiz, à maneira, como diz Castro Rocha, dos pintores renascentistas.

revelado pelos seus olhos, quando estes acabam saindo de suas órbitas, fazendo lembrar os da boneca.

Para o leitor familiarizado com o texto de Hoffmann, o texto causa um rico estranhamento, tornando-se uma metáfora para o trabalho criativo. Em certos trechos, temos menções a um “outro” a ser superado, grifado no texto: “a obra saiu perfeita, como vê, depois de muitos ensaios. O penúltimo ensaio era completo, mas faltava uma coisa à obra; e eu queria que ela saísse tão completa como a que o *outro* fez” (ASSIS, 2003, p. 740, grifos do autor). A discussão de haver no trabalho do cientista a busca pela capacidade divina da criação da vida é tematizada repetidamente no conto, como também se faz notar no trecho:

Pois bem, a penúltima Augusta que me saiu do laboratório não tinha isso; esquecera-me inculir-lhe a vaidade. A obra podia ficar assim, e estou que seria, aos olhos de muitos, mais perfeita do que esta. Mas eu não penso assim; o que eu queria era fazer uma obra igual à do *outro*. Por isso, reduzi outra vez tudo ao estado primitivo, e tratei de introduzir na massa geral uma dose maior de mercúrio (ASSIS, 2003, p. 740, grifos do autor).

Por meio da dinâmica entre o texto modelo e o texto paródia, este “outro” mencionado no texto ganha um novo significado. Este sujeito da enunciação que se posiciona expressa irreverência em relação ao seu material de trabalho, colocando Hoffmann como referência explícita: “ocorreu-me um conto fantástico de Hoffmann em que um alquimista pretende ter alcançado o segredo de produzir criaturas humanas” (ASSIS, 2003, p. 739). Assim, o texto revela a sua divisão em enunciado e enunciação. No enunciado, este “outro” pode ser o criador, Deus, uma vez que o cientista se diz várias vezes um “irmão de Deus” – pelo fato de, como ele, ter sido capaz de criar a vida: “não é muito melhor ser hoje um grande luzeiro da humanidade, *um êmulo de Deus*, do que ficar até amanhã simples homem como os outros?” (ASSIS, 2003, p. 747, grifos nossos). Entretanto, no nível da enunciação, este “outro” pode significar também o trabalho artístico baseado na emulação. O sujeito êmulo coloca-se como um aprendiz, à maneira do cientista com Deus, buscando criar uma obra que se iguale ou supere aquela feita pelo “outro”. Assim, o conto habita o campo semântico da emulação: “outro”; “ÊMULO DE DEUS”; “obra”; são significantes que ganham um novo significado, referindo-se duplamente ao nível do enunciado e da enunciação.

Nesse sentido, entre enunciado e enunciação, temos Olímpia e Augusta, como se esta fosse uma versão atualizada daquela. Na sua dinâmica, essas personagens vão metaforizar a própria obra literária: “é por ora a minha obra prima” (ASSIS, 2003, p. 737). No conto, repetidamente encontramos a discussão sobre a criação da obra perfeita. Para o capitão, criar a obra perfeita custou-lhe ensaios, sempre tendo em vista alcançar a perfeição do “outro”.

Estamos, aqui, no campo semântico da emulação, onde a imitação de modelos é o passo prévio para a criação do artista. As tentativas têm sempre em vista o modelo (“o que eu queria era fazer uma obra igual à do *outro*”). A repetição dessa discussão na narrativa dá-se de forma constante, o que nos leva a pensar na pertinência desse detalhe. Augusta metaforiza o trabalho criativo baseado na emulação, no qual todas as suas versões anteriores eram imitações da tradição sem o ingrediente próprio, até que, depois de incansáveis tentativas, o cientista/artista, enfim, adiciona o elemento próprio exato, superando o seu antecessor.

Augusta é minha obra prima. É um produto químico; gastei três anos para dar ao mundo aquele milagre; mas a perseverança vence tudo, e eu sou dotado de um caráter tenaz. Os primeiros ensaios foram maus; três vezes saiu a pequena dos meus alambiques, sempre imperfeita. A quarta foi o esforço de ciência. Quando aquela perfeição apareceu cai-lhe aos pés. O criador admirava a criatura! (ASSIS, 2003, p. 737).

Na metáfora do conto, os significantes estão dispostos de forma cindida, em um registro dividido, dizendo outra coisa além da aparência. Assim, aproximam-se da metonímia, apagando a origem e deslizando no discurso, mas sempre fazendo aparecer o outro sentido, na medida em que o oculta. Segundo a descoberta de Mendonça, o éter, instrumento científico, é a fórmula do gênio: “depois de profundas e pacientes investigações, cheguei a descobrir que o talento é uma pequena quantidade de éter encerrado numa cavidade do cérebro; o gênio é o mesmo éter em porção centuplicada” (ASSIS, 2003, p. 746). Mas o éter não se vê, ele não tem forma, ao que o cientista dá a seguinte explicação: “pois precisa ver o gênio?” (ASSIS, 2003, p. 747). Machado dá a entender o trabalho do escritor como próximo ao do alquimista, sempre a combinar ingredientes da natureza em busca da criação. Comparando a tradição à Olímpia, ou fazendo-a sua figura, na condição de criatura perfeita, o novo texto acaba por iluminar os sentidos da personagem hoffmanniana. Assim, percebemos como a emulação exerce efeito retroativo em relação ao modelo imitado, pois, como exercício imitativo, ela deixa de ser mera perpetuação do passado, para se tornar uma atualização do olhar crítico sobre a tradição. Nesse caráter, ela lembra um pouco a refiguração de Carlos Reis sobre a personagem, em que a nova adaptação faz voltar a atenção à origem, entendendo melhor o lugar da personagem na obra primeira.

Podemos afirmar que a personagem de Machado está ligada menos aos autômatos da Europa do século XIX do que à Olímpia, atestando o fato de que a personagem hoffmanniana não se encerra em um único elemento. Olímpia é a representação ficcional de um autômato, mas sua figuração no texto “O homem da areia” vai além desse elemento. Carlos Reis (2016) discute a confusão criada entre a representação e a figuração da personagem, afirmando que, na representação, não se contemplam aspectos importantes da ordem do discurso. Devemos

lembrar que Olímpia é engendrada de forma a criar uma confusão com o ser humano, deixando de ser, assim, mera representação da máquina. A forma pela qual o narrador cria, por meio das palavras, uma confusão em relação à natureza de Olímpia no leitor diz respeito aos aspectos discursivos da sua personagem, produzindo sentidos que não se encerram na representação. Assim, menos autômato ou qualquer criação científica, a Augusta de Machado é uma leitura singular da personagem Olímpia, ou seja, por si só artificial, enquanto criação imitativa, emulativa; fruto do zelo da outra criatura completa, criada por Hoffmann, seu pai metafórico, para usar as palavras de Brandão (2006).

## 2.1 MACHADO DE ASSIS E A EMULAÇÃO DE HOFFMANN “O HOMEM DA AREIA”

O conto “O capitão Mendonça” narra o sonho do protagonista<sup>28</sup> Amaral durante uma peça de teatro. Fugindo da namorada humana, Amaral acaba caindo no sono nas cadeiras do Teatro S. Pedro e termina sendo acordado pelo porteiro. Ao despertar, Amaral e leitor descobrem que toda aquela história do cientista e da mulher artificial não passara de mero pesadelo, decorrido da impressão causada pelo capitão Mendonça: um homem que se dizia amigo de seu falecido pai, de figura extravagante e com um pingão do que parecia ser um produto químico ou ópio na camisa, conforme o trecho: “contemplei o capitão enquanto ele sorria a pitada e sacudia com o lenço a camisa ligeiramente maculada por um clássico e legítimo pingão” (ASSIS, 2003, p. 731). O capitão causara impressão em Amaral, a ponto de fazê-lo esquecer da peça que se representava no palco. Assim, o conto efetiva também uma crítica à proliferação do chamado ultrarromantismo, com suas histórias românticas cheias de clichês dramáticos, como deixa entrever o trecho:

O ato prometia; começava por um homicídio e acaba por um juramento. Havia uma menina, que não conhecia pai nem mãe, e era arrebatada por um embaçado que eu suspeitei ser a mãe ou o pai da menina. Falava-se vagamente de um marquês incógnito, e aparecia a orelha de um segundo e próximo

---

<sup>28</sup> O narrador opera as duas histórias, a do sonho e a da realidade, sem que o leitor possa perceber que transita entre os dois mundos. De forma aproximada, podemos afirmar que a transposição da realidade para o sonho dá-se logo após a primeira conversa real entre o capitão e Amaral, tendo o protagonista se acomodado na cadeira, conforme o trecho: “como aquilo para mim não era distração nem ocupação, acomodei-me o melhor que pude na cadeira e *cerrei os olhos* ouvindo um monólogo do protagonista que cortava o coração e a gramática” (ASSIS, 2003, p. 731, grifos nossos). Já o momento em que o sonho termina (justamente quando o capitão e a filha forçam Amaral a se submeter à cirurgia) e voltamos, num rompante, para a realidade, descobrimos o nosso engano, o narrador narra da seguinte maneira: “creio que desmaiei. Quando dei acordo de mim o laboratório estava deserto; pai e filha tinham desaparecido. Pareceu-me ver em frente de mim uma cortina. Uma voz forte e áspera soou: – Olá! Acorde!” (ASSIS, 2003, p. 748).

assassinato na pessoa de uma condessa velha. O ato acabou com muitas palmas (ASSIS, 2003, p. 730).

Essa é a narrativa encaixante, que serve como moldura para a verdadeira história a ser narrada, a narrativa encaixada. Nela, Amaral visita a casa do Capitão Mendonça e conhece Augusta, a mulher artificial criada pelo cientista, vivendo insólitas aventuras naquele lugar. É nessa narrativa que se constrói o fantástico. Desde o trajeto até a casa do capitão, temos a construção de um espaço de atmosfera diabólica, fazendo com que o leitor permaneça sempre a esperar grandes acontecimentos. Em certo trecho, o narrador inclusive invoca o “outro mundo” ao comparar aquele cenário ao inferno, ao que o capitão ressalva, conforme o trecho:

O velho bateu três pancadas; daí a alguns segundos *rangia a porta nos gonzos* e nós entrávamos num corredor escuro e úmido [...] qualquer demonstração de medo seria pior. Por isso, respondi alegremente: – Se lhe parecer que não há de tremer quem entre por um corredor como este, o qual, haja de perdoar, parece o corredor do inferno. – Quase acertou, disse o capitão guiando-me pela escada acima. – Quase? – Sim; não é o inferno, mas é o purgatório (ASSIS, 2003, p. 732).

Nesse espaço tenebroso é que aparece a nossa personagem Augusta, a bela filha do capitão, aliviando a atmosfera sombria, conforme o trecho: “a presença da moça naquela casa indicava que o capitão, se era um doido como eu suspeitava, era ao menos um doido manso” (ASSIS, 2003, p. 734). Entretanto, tudo volta novamente ao aspecto horrífico ao descobrir que Augusta, na verdade, era uma mulher artificial, criada em laboratório por meio de combinações químicas. O fato é descoberto quando o capitão retira os olhos de Augusta e os oferece a Amaral.

Isso não impede que Amaral se apaixone por Augusta, sujeito à sedução da garota que parecia distinta de todas as outras que conhecera. A sua origem, inclusive, faz com que Amaral cultive certo interesse pela ideia do casamento: “E se o capitão tinha razão não era para mim grande glória denunciá-lo ao mundo?” (ASSIS, 2003, p. 738). Assim, Amaral, mesmo hesitando, sempre volta à Augusta, esquecendo do mundo prosaico e inserindo-se naquela nova realidade, em que seres artificiais eram possíveis. Ele, inclusive, acaba se esquecendo da namorada humana, mencionada no início da narrativa: “estando um pouco arrufado com a dama dos meus pensamentos, achei-me eu uma noite sem destino nem vontade de preencher o tempo alegremente, como convém em tais situações” (ASSIS, 2003, p. 730).

Amaral acaba aceitando a intimação do capitão para que se case com sua filha, dada por meio de uma verdadeira ordem: “recebi um bilhete do capitão Mendonça, logo de manhã. ‘Grande notícia! Trata-se da nossa felicidade, da sua, da minha e da de Augusta. Venha à noite sem falta’” (ASSIS, 2003, p. 744). Amaral, embora hesitante, alegra-se com a ideia, consumido

pela paixão e pela frivolidade em se tornar parte do grande plano do capitão para a humanidade. Impõe-se, entretanto, um capricho de Augusta. A moça exigia que seu esposo, assim como ela, fosse um gênio, não podendo se casar com um homem comum como Amaral. Assim, ela manipula o pai para que ele desenvolva um método de converter Amaral no homem ideal: “minha filha pensa muito bem que a descendente de um gênio, só de outro gênio pode ser esposa. Não hei de entregar a minha obra às mãos grosseiras de um hetentonte” (ASSIS, 2003, p. 746). O pai, atendendo ao seu pedido, desenvolve um método cirúrgico perigoso para converter o rapaz em gênio – conceito que a esse ponto já se encontra abstrato na narrativa: injetar-lhe éter no cérebro.

Amaral, então, percebe que fizera mal, mas já era tarde, estava seduzido: “como sair-lhe das garras? E teria eu ânimo de fazê-lo diante de Augusta, a quem me prendia uma simpatia fatal” (ASSIS, 2003, p. 746). Augusta está feliz: “é uma verdadeira felicidade que papai houvesse feito esta descoberta. Faremos hoje mesmo a operação, sim?” (ASSIS, 2003, p. 747). Amaral tenta enganá-los e fugir, mas sem sucesso. O pai o imobiliza e a filha busca os instrumentos cirúrgico. No clímax da cena, eis, então, a última imagem, de caráter diabólico, que temos daquela mulher: “voltei os olhos para Augusta; a filha do capitão preparava-me um longo estilete” (ASSIS, 2003, p. 748). Amaral desperta e descobre que sonhava: “de repente os olhos foram-se-me enterrando; as feições do capitão assumiram proporções descomunais e fantásticas; uma luz verde e amarela enchia todo o quarto” (ASSIS, 2003, p. 748).

Amaral vê-se sozinho no teatro e descobre que o capitão havia deixado uma carta, pedindo que o visitasse. O texto finaliza-se de maneira jocosa: “apesar de saber que o Mendonça da realidade não era o do sonho, desisti de o ir visitar. Berrem os praguentos, embora, – tu és a rainha do mundo, ó superstição” (ASSIS, 2003, p. 749).

Machado efetiva sua paródia de “O homem da areia” por meio dos detalhes. São várias as alusões do texto ao conto de Hoffmann. Como, por exemplo, o fato de Amaral se refugiar no teatro por estar em más condições com a namorada, motivo de início da narrativa (“estando um pouco arrufada com a dama dos meus pensamentos”). Trata-se de um detalhe pouco vistoso à primeira leitura, sem muita importância, a menos que pensemos em “O homem da areia”: na história de Hoffmann, a paixão de Natanael por Olímpia também decorre do fato do jovem estar aborrecido com sua namorada humana, Clara, que se recusava a acreditar em suas superstições. No conto de Machado, já no final da narrativa encaixante, fecha-se o círculo criativo que comunica as duas histórias: “tu és rainha do mundo, ó superstição” (ASSIS, 2003, p. 749). Este detalhe do conto acaba por englobar toda a história ao invocar o amor de Natanael e Olímpia, colocando no centro do conto a história da mulher artificial. É aquilo que se chama de *incipit*

de um conto: “esse lugar em que, numa narrativa relativamente convencional, se estabelecem as bases para o lançamento consistente da história” (REIS, 2016, p. 17). No conto machadiano, esse lugar aponta para outro texto, uma espécie de *intertexto* que serve de base para o lançamento da nova história.

### 2.2.1 A CENA DOS OLHOS DESTACÁVEIS NOS DOIS TEXTOS

A conhecida cena da boneca sem olhos constitui-se como um elemento de reconhecimento da conexão exercida entre o texto de Machado e “O homem da areia”. Em Hoffmann, o momento se dá somente no desfecho da história da boneca. Os próprios criadores de Olímpia, Spalanzani e Coppola, ao brigarem pela posse de seu corpo, desmantelam o mecanismo da boneca. Natanael ouve a algazarra e flagra-os disputando o corpo já destruído, os olhos caídos no chão, que para ele pareciam ensanguentados. Esta visão desencadeia em Natanael um acesso de loucura. Aos seus olhos, existe o cadáver de Olímpia e aquela “deplorável figura”, distorcida como algo irreconhecível. Assim, o registro é marcado pela ambiguidade da descoberta da ilusão, conforme podemos notar no trecho seguir:

O professor segurava pelos ombros e o italiano Coppola pelas pernas uma figura feminina, cuja posse ambos disputavam entre si, puxando-a aos arrancos para lá e para cá em fúria desvairada. Nathanael retrocedeu horrorizado ao reconhecer a figura, era Olímpia! Em cólera, selvagem quis arrancar dos dois furiosos a sua bem-amada, mas naquele imediato instante Coppola, dotado de força hercúlea, obrigou o adversário a soltar a presa e, com a própria mulher, aplicou nele um golpe tão colossal que o professor tombou de costas em cima da mesa sobre frascos, tubos de ensaio, garrafas e cilindros de vidro; todos os instrumentos se estilhaçaram em milhares de caquinhos. Coppola então saiu carregando a figura sobre os ombros e, soltando uma abominável gargalhada estridente, fugiu embalado escada abaixo, de maneira que a cada degrau, chocalhando-se, os pés pendentes da deplorável figura estalavam, castanholavam (HOFFMANN, 2017, p. 110).

Aqui, Olímpia aparece como o que sempre foi: uma figura feminina, corpo de mulher, assim como um objeto reduzido a uma figura. Os seus olhos no chão estão ensanguentados como se fossem humanos, mas já não podem olhar. A boneca, porém, olha para Natanael com seus dois buracos negros da cavidade expostos: “desprovido de olhos, em seu lugar, fundas cavidades! Era uma boneca sem vida” (HOFFMANN, 2017, p. 111). É neste momento que Natanael e leitor descobrem a realidade e confirma-se a suspeita. A descoberta da realidade acompanha a loucura: “a loucura agarrou então o jovem, com garras afiadas, o invadiu por inteiro, dilacerando juízo e pensamento” (HOFFMANN, 2017, p. 111).

No conto “O capitão Mendonça”, por sua vez, temos a mesma cena, mas sob um novo tratamento. Machado abranda o caráter terrível da cena, bem como a coloca sob nova posição na economia do texto. Se, no conto de Hoffmann, o momento se dá apenas no final do episódio da boneca, em “O capitão Mendonça”, porém, a cena se passa logo no primeiro encontro de Amaral com Augusta. Como Natanael petrificado, Amaral fica gelado, e não pode esconder o horror e o magnetismo que aqueles buracos sem olhos promoviam. Era como se aquelas cavidades ainda pudessem vê-lo, como o próprio descreve no seguinte trecho:

Olhei para Augusta. Era horrível. Tinha no lugar dos olhos dois grandes buracos como uma caveira. Desisto de descrever o que senti, não pude dar um grito; fiquei gelado. A cabeça da moça era o que mais hediondo pode criar a imaginação humana; imaginem uma caveira viva, falando, sorrindo, fitando em mim os dois buracos vazios, onde pouco antes nadavam os mais belos olhos do mundo. Os buracos pareciam ver-me; a moça contemplava o meu espanto com um sorriso angélico (ASSIS, 2003, p. 736).

A cena acontece logo no início do texto, portanto, o leitor logo vai se acostumar com o fato de Augusta ter olhos destacáveis e não ser uma mulher de verdade. Ele acredita que não há em Machado a burla do autômato, ao menos não por muito tempo, e vai passar a desfrutar de uma história em que se pode acreditar no narrador. Afinal, o leitor implícito conhece o texto de “O homem da areia” – seria previsível a perfeita imitação da cena, não se pode cair duas vezes no mesmo truque. Este quadro muda quando, no final, como sabemos, tudo vai se revelar um sonho. Com a nova enganação, causa-se o riso, como um desdobramento do caso da burla do autômato hoffmanniano. Nesse sentido, podemos dizer que, em Machado, a revelação da natureza da mulher artificial não diminui a hesitação da figura, antes, permite novos trabalhos sobre a personagem.

Machado distorce a história de Olímpia. Em “O capitão Mendonça”, não é um desentendimento dos criadores que leva à mutilação de Augusta, como em “O homem da areia”, mas a vaidade do criador. A boneca entrega-os na mão do pai. Seus olhos são destacáveis e tornam-se “prendas”, objetos a serem exibidos, como metáfora do dote do casamento. Gabando-se de sua criação, Mendonça pergunta: “então acha esses olhos bonitos?” (ASSIS, 2003, p. 736), ao que Amaral responde: “já lho disse; são tão formosos quanto raros”. O capitão então os oferece ao jovem interessado: “quer que lhos dê?”, pergunta o velho. Obviamente, a proposta é tomada pelo sentido figurado: “seria muito feliz em possuir tão raras prendas, mas...” (ASSIS, 2003, p. 736). Aqui, fica sugerido que Amaral estava prestes a mencionar a namorada humana, afinal, ele é um homem comprometido. O desentendimento faz dobrar o choque do personagem e do leitor quando o capitão recolhe em suas mãos os dois olhos verdes de Augusta, e, de fato,

oferece-os a Amaral como dois objetos, anulando a metáfora esperada. Esse equívoco no nível da enunciação remete para “O homem da areia”, uma história na qual, desde o início, temos uma gama de enganos e atos falhos.

Os olhos de Augusta são aquilo de mais notável em sua figura, causando impressão em Amaral. Assim como em “O homem da areia”, os olhos aparecem em todas as partes, de Augusta à mobília extravagante do bizarro aposento do capitão, com destaque para a coruja empalhada de olhos verdes como os de Augusta na parede, como vemos no trecho: “na parede fronteira a essa havia apenas uma coruja, também empalhada, e com olhos de vidro verde que, apesar de fixos, pareciam acompanhar todos os movimentos que a gente fazia” (ASSIS, 2003, p. 735). A coruja é novamente registrada momentos depois, na mesma página: “olhei para o capitão; o capitão olhava para a coruja”. Fica claro que, ao colocar o objeto em cena, o que se sugere como sentido por detrás é a própria Augusta. Os olhos verdes do animal empalhado fazem lembrar a raridade dos olhos da moça. No nível da enunciação, também acenam para o conto de Hoffmann, pois a lenda do Homem da Areia consiste na história de que o monstro viria todas as noites em busca dos olhos das criancinhas acordadas, para dá-los de alimento aos seus rebentos que têm bicos como os das corujas. Assim, Machado faz com que lembremos da terrível história contada pela preceptora de Natanael no conto hoffmanniano.

Tanaelzinho – respondeu ela –, pois você ainda não sabe? Ele é um homem malvado, que vem até as crianças quando elas não querem ir para a cama e lhes atira aos olhos uma mão cheia de areia, de modo que estes saltam ensanguentados cabeça afora. Ele então os atira num saco e os carrega à meia-lua para alimentar os filhotes; eles se sentam lá no ninho e têm bicos curvados *como as corujas*, com os quais eles picam os olhos das crianças custosas (HOFFMANN, 2017, p. 78, grifos nossos).

Machado brinca com o fato da expectativa de que Amaral tenha seus olhos arrancados e que os olhos de Augusta sejam, na verdade, olhos humanos roubados. Assim, os olhos da coruja empalhada representam a mistura dos mundos dos mortos e dos vivos, bem como a mistura dos mundos literários do Machado de Assis leitor. O animal empalhado é também uma figura emblemática, pois simboliza a vida transformada em objeto, inquietante por si só. Representa o corpo reduzido à sua aparência, mantendo-se mesmo destituído de vida. Assim, ele troca de esfera sem avisar, tornando-se inquietante, pois, como ensina Agamben (2012), a simples transferência de um objeto para outra esfera torna-o, por si só, inquietante. De certa forma, também, o animal empalhado lembra o autômato, na medida em que ambos apresentam a forma do ser humano reduzida à figura, ou seja, aquilo que foi antropomorfizado e entronizado como certeza. Um ser vivo empalhado e um autômato questiona a nossa consciência da forma

das coisas, e as certezas do que mantém cada coisa em seu ambiente. O autômato esconde a morte ao enaltecer a vida, mantendo-a presente e ausente pelo recalque; o ser empalhado exhibe a própria morte em uma vida, encontrando, assim, a perpetuação, jogando com nossa ideia de (i)mortalidade. Sobre isso, podemos lembrar do que diz Eliane Moraes, sobre o antropocentrismo tóxico da ciência, que buscava esconder a doença dos corpos na farmácia do belo, do simétrico.

No jogo enunciativo, a coruja está ali para representar a presença de Olímpia e Augusta, as noivas mortas que escancaram a morte sob a figura perfeita; objetos que se dotam de vida e tornam-se inquietantes. Assim como um animal empalhado, estas personagens fazem confundir os limites entre orgânico e inorgânico, vivo e morto. O animal empalhado simboliza a vida transformada em artificialidade. Seus olhos são verdes como os de Augusta, cor que representa a energia vital e lembra as experiências do capitão. Se os olhos de Augusta são de um brilho quase artificial, os da coruja são vivos demais para um ser de natureza inorgânica: “olhos de vidro verde, que, apesar de fixos, pareciam acompanhar todos os movimentos que a gente fazia” (ASSIS, 2003, p. 735). Como Olímpia, em que o que separa o orgânico do artificial são os olhos sempre fixos e sem vida, mas que pelo reflexo de Natanael dotam-se de vida, os olhos de Augusta enchem-se de brilho sob o olhar de Amaral.

Assim, Augusta lembra o olhar de Olímpia, vazio que se enche de desejo para Ruth Brandão, em *Mulher ao pé da letra* (2006). O olhar em Olímpia está ligado à realização do desejo de Natanael. A cegueira de Olímpia, o seu olho vazio de autômato, lembra a cena dos manequins sem olhos no gabinete de alquimia do pai de Natanael, e ligam-se ao medo de perder os olhos pelo Homem da Areia. Esse medo que perpassa a história compõe o trajeto psicológico do próprio protagonista, ou seja, o perigo da castração. É o seu fantasma e a partir dele a história será pintada, como uma obra visual, mesmo que em palavras. Olímpia faz parte desse quadro. Natanael, como se pudesse se prevenir do perigo da castração, duplica o seu olhar em Olímpia, tornando-a objeto fálico, segurança contra a castração, pois: “à sua cegueira de manequim, Natanael empresta o brilho louco de seu olhar” (BRANDÃO, 2006, p. 65). Esses olhos como objetos negociáveis são relacionados por Brandão ao conceito lacaniano de *Das Ding*, a Coisa negociável, aquilo que,

No Real, se priva do significante, do simbólico. Quando o homem fala utiliza o significante nesse real que é pleno, que é da ordem do “existe”, um oco, uma iância, uma falta. Para evocar a coisa, Lacan retoma de Heidegger o apólogo do poteiro fabricando um vaso. O caso *cria um vazio*, que não conhece nem pleno nem o vazio. O vaso é moldado como objeto significante que representa o vazio no seio do Real. Este vazio se apresenta como Nada. O *vazio* do vaso, no centro das paredes que o bordejam, é *metáfora da coisa*, enquanto as

paredes seriam *metáforas do jogo dos representantes* e dos significantes que ornaram a coisa (Marie-Claire Bloons apud BRANDÃO, 2006, p. 64, grifos da autora),

O vaso heideggeriano, retomado por Lacan, lembra Olímpia, suporte do desejo de Natanael, pois: “o olhar dela é pura cavidade ocupada pelo olhar alheio. Seu olho vazio, morto, desprovido da função de olhar, sendo apenas suporte material do olhar alheio” (BRANDÃO, 2006, p. 63). Como o vaso que circunda a Coisa e cria um significante para representá-la em um Real que não conhece o pleno ou o vazio, Olímpia é o lugar em que o desejo de Natanael toma abrigo. Esse desejo é o que dá a vida à Olímpia, deixando de ser autômato, negativo, vazio, para encher-se de vida e ser tomada como mulher, pois “é desse desejo que vai mover o olhar de Olímpia, fazendo com que aí coincidam os reflexos”, de forma que “Natanael ‘escotomiza’ a boneca, ele não vê em Olímpia a ‘não-mulher’, só vendo a ilusão que é Olímpia-mulher e o que circula” (BRANDÃO, 2006, p. 64).

Augusta, que se diz “filha da ciência e da vontade do homem”, também está no lugar de das Ding. A ciência, o mercúrio de sua composição (“Por isso, reduzi outra vez tudo ao estado primitivo, e tratei de introduzir na massa geral uma dose maior de mercúrio”), todo o apetrecho utilizado pelo capitão para criar a mulher perfeita são os significantes que se organizam ao seu redor, como as paredes do vaso heideggeriano. Dentro, Augusta está petrificada, é puro “Nada” que pode ser reduzida ao estado primitivo, ou seja, o vazio. No animal empalhado, o algodão é o que dá a forma à pele do animal. Assim como no processo de taxidermia, Augusta é um vazio que se preenche pela ficção. Ela será preenchida com tudo aquilo que não é, ou seja, a vontade do homem. Como um animal empalhado que está ali como exemplar de um espécime, por isso estranho e desconhecido, insólito por si só, Augusta revive o ser-mulher, o feminino ideal à exposição; uma morte “vencida”, mas sob o preço do esvaziamento, da perda. Assim, ela é apresentada como um ser incomum, e o laboratório é o seu habitat: “Augusta tinha efetivamente um aspecto fantástico; quando entrou no laboratório respirou largamente e com prazer, como quando se respira o ar embalsamado dos campos. *Via-se que era o seu ar natal*” (ASSIS, 2003, p. 742, grifos nossos).

Não é por ter um valor mutável, por ser ela mesma, que Amaral a deseja, mas pelos significantes que a circundam: ele vê encanto na ideia de amar uma filha da ciência, um produto químico, e não uma mulher de verdade. Nela, está o conhecimento do capitão, o saber enciclopédico do gênio, excesso que mantém a integridade do narrador (BRANDÃO, 2006). São significantes que rodeiam uma ausência que é vazio para se apresentar na realidade, tornando-se atraente enquanto ficção. O capitão realiza a proeza de transformar o carvão em

diamante e demonstra a Amaral como se faz. Mais uma vez, metaforiza-se Augusta como o ideal feminino só possível na criação artística. O narrador nos explica essas questões conforme o trecho:

A moça era um produto químico; seu único batismo foi um banho de enxofre. A ciência daquele homem explicava tudo; mas a minha consciência recusava. E por que? Augusta era tão bela como as outras mulheres, – talvez mais bela, – pela mesma razão que a folha da árvore pintada é mais bela que a folha natural. Era um produto de arte; o saber do autor despojou o tipo humano de suas incorreções para criar um tipo ideal, um exemplar único. Era triste! Era justamente essa idealidade que nos separaria aos olhos do mundo! (ASSIS, 2003, p. 742).

Como ausência que se faz preenchida de ficção, Augusta é uma figura difusa, assim como Olímpia. Essas personagens autômatas, na posição de das Ding, levam a ficção ao seu extremo, por serem justamente a materialidade da ilusão. Nesse sentido, são mulheres duplamente artificiais, por ser autômato e por ser ficção do feminino, mas também autômato e personagem. Neste processo de levar a ficção ao extremo, elas subvertem “a noção de personagem”, na medida em que revelam e, ao mesmo tempo, mascaram a “enganosa substância de ser ao mesmo tempo ficcional e real” (BRANDÃO, 2006, p. 35). Assim, como excesso que circunda um vazio, nessas mulheres, há mais na margem, naquilo que sobra, do que nas fábulas contadas pelos seus criadores.

### 2.3 A PUBLICAÇÃO NO PERIÓDICO *JORNAL DAS FAMÍLIAS*

Como nos conta Djalma Cavalcanti, Machado de Assis publica o conto “O capitão Mendonça” em 1870, assinado sob o seu nome no periódico *Jornal das famílias* (1863-1878). Raimundo Magalhães Jr., em 1956, elenca o conto nas histórias de *Contos recolhidos*. Devido à profícua participação do escritor no periódico e a importância deste sobre seus primeiros anos, vários críticos se dedicaram ao estudo dos modos de produção que caracterizam a produção machadiana para o periódico. Nomes importantes como Jean Michel-Massa, com a biografia *A juventude de Machado de Assis, 1839-1870: ensaio de biografia intelectual* (1971), e Silvia Maria Azevedo, com sua tese de doutorado intitulada *A trajetória de Machado de Assis: do Jornal das Famílias aos contos e histórias em livro* (1990), são exemplos da importância de se levar em conta as condições de produção nessas obras literárias do começo do trajeto literário do nosso escritor oitocentista.

O *Jornal das Famílias* era um periódico de publicação mensal. Definido como uma “publicação familiar”, voltado, principalmente, para o público feminino, o jornal trazia

literatura, moda, culinária, assuntos religiosos, dentre outros assuntos do interesse das leitoras da burguesia. Por isso, o *Jornal das Famílias* era bastante criterioso com o material veiculado no espaço literário, como afirma Jean Michel-Massa: “o *Jornal das Famílias*, submetido à constante vigilância dos maridos e dos pais, que fiscalizavam as leituras de suas esposas e de suas filhas, devia, além disso, agradar às leitoras e alimentar suas fantasias” (MASSA, 2009, p. 459). As histórias deveriam comover sem corromper, preenchendo o “desejo de sonho do gineceu brasileiro” (MASSA, 2009, p. 459). Devido a esse impasse entre criação e condições de produção, Machado, com suas personagens femininas, algumas vezes enfrentou represálias do público. Massa nos conta do caso de uma mãe de família que ameaçou rescindir a assinatura devido ao conto “Confissões de uma viúva moça”, de Machado, alegando apresentar conteúdo perigoso às moças jovens. Trata-se de um conto que fala dos perigos que a sentimentalidade e a vaidade fazem correr às mulheres casadas. Assim, é de se esperar que “o sucesso do periódico é o mesmo que dizer o quão reduzida era a liberdade de ação dos colaboradores. As únicas licenças autorizadas eram as licenças poéticas. Eram elas, ademais, uma exigência do público feminino” (MASSA, 2009, p. 459).

O periódico era impresso em Paris e buscava emular as revistas europeias da época. Sobre isso, comenta o estudioso: “em certa medida, o *Jornal das Famílias*, êmulo das revistas europeias, anunciava já a imprensa romântica tal como a conhecemos nos nossos dias, mas a qualidade da colaboração elevava muitas vezes a revista a um nível superior” (MASSA, 2009, p. 459). Isto nos ajuda a entender a emulação de Machado de Assis de “O homem da areia”. Como a revista tinha o objetivo de alimentar as fantasias das leitoras, o gênero fantástico se apresentava como uma boa opção, desde que adaptado ao gosto do público leitor familiar. Por isso o escritor brasileiro, como vimos, abrandava o elemento macabro do conto de Hoffmann. Assim, adequava-se a história à sua condição de produção. Desta forma, também se efetivava um exercício emulativo a gosto do autor, apresentando as suas leituras e entrando em contato com a tradição.

#### 2.4 OLÍMPIA (OU AUGUSTA) E A RELAÇÃO COM O PÚBLICO LEITOR FEMININO

Mas por que “O homem da areia”? Por que Machado, leitor de Hoffmann, emula a boneca sem vida do conto alemão e dá a ela destaque em uma revista voltada ao público feminino? O próprio texto nos leva a pensar sobre isso. “O capitão Mendonça” é, dentre as suas significações, um texto que satiriza a busca infinita pela perfeição artística, tema relacionado ao ideal do feminino. Nele, temos presente a volubilidade da personagem masculina, o “homem

vil” que vê no casamento uma forma de ascender socialmente, com uma refinada ironia em que participa a estrutura do gênero fantástico, bem como o criador sempre em busca de se superar. São sujeitos que não conseguem enxergar a realidade. Amaral acredita que se casar com Augusta significa um novo patamar na existência. Seu interesse está em ser o primeiro a revelar os segredos do capitão, possível novo Galileu da humanidade: “e se o capitão tinha razão não era para mim grande glória denunciá-lo ao mundo?” (ASSIS, 2003, p. 739). Seu interesse leva-o a sempre voltar à casa do cientista, mesmo que cada vez mais a situação aponte para o perigo.

Hoffmann cria Olímpia como a personificação do ideal feminino da época. Em seu conto, temos uma sátira ao fato das mulheres serem colocadas na posição de autômatos, em uma sociedade na qual contradizer o homem era transgressão. Estas regras sem sentido que o próprio homem estabelece para a sua convivência em sociedade acabam se voltando contra ele, e ele tem de criar contradições para continuar vivendo em paz: “doravante, para se convencer de que não amavam uma boneca de madeira, vários amantes exigiam da namorada que cantasse e dançasse um pouco fora do ritmo, exigiam que a dama não somente escutasse, mas de vez em quando falasse” (HOFFMANN, 2017, p. 113). Nessa construção social, em que a mulher deveria aproximar-se do autômato, o homem é colocado como um louco débil e obsessivo.

Ainda em “O homem da areia”, podemos analisar esta relação por meio das personagens Olímpia e Clara. Esta última é a namorada humana de Natanael, agregada de sua família junto de seu irmão, Lothar, o mesmo sujeito que troca cartas com o protagonista no início do texto. O relacionamento de Natanael e Clara sempre foi marcado pela divergência em termos de visão de mundo. Enquanto Natanael apreciava a fantasia, Clara é a personagem que, desde o seu nome, está ligada à lucidez, à razão. Assim, ela vai exercer o papel de figura racionalizadora da fantasia desenfreada do amado, como uma guardiã da lógica. Diferentemente do que Natanael espera, Clara não alimenta a sua superstição; muito pelo contrário, ela tenta desmitificar os medos do namorado, a fim de expurgá-los da vida conjugal, pois a crença de Natanael era o que impedia a felicidade e paz desejada pela moça. Isto faz com que Clara seja representada como uma garota prosaica, simplória, por não se submeter ao discurso místico de Natanael, mas interpretá-lo e afirmar um discurso racional. Clara acaba se tornando um autômato aos olhos de Natanael, a repetir sempre as mesmas palavras que o jovem se recusava a ouvir.

A assimetria torna Clara pouco a pouco a figura do feminino abjeto para Natanael, a ameaça da castração, aquela que rompe com a representação da mãe enquanto máxima figura fálica, sutura para a criança narcísica: “é ideal a mulher que funciona como recusa da castração, que reassegura o narcisismo masculino, que é réplica da face da mãe [...] é abjeta aquela que rompe com essa representação” (BRANDÃO, 2006, p. 30). Em contrapartida à Olímpia, que

em sua passividade de autômato é aquela que confere segurança à criança em relação ao perigo da castração. Assim, Clara será definida sempre em contrapartida à Olímpia, tornando-se abjeta. Brandão, sobre o episódio final de “O homem da areia” - em que Natanael depara-se com o rosto de Clara no binóculo e acaba sofrendo um acesso de loucura, o que culmina no seu suicídio -, afirma o seguinte:

*Ver no conto “O homem da areia” é não-ver, ver é razão da morte de Natanael. Na cena final, na torre, quando ele pega o binóculo e olha, ele vê Clara e não Olímpia. O não-ver Olímpia o mata, ver Clara é ver a castração, a diferença. Quando ele olha Olímpia de sua janela, já em frente à casa de Spalanzani, ele vai ver a plenitude do feminino: a mulher como negação de qualquer falta, objeto fetiche, razão de seu sentimento de certeza e segurança (BRANDÃO, 2006, p. 65).*

Se Clara é o *não*, Olímpia “é o *sim*, a ratificação de Natanael, olhar onde ele se contempla, de forma jubilatória” (BRANDÃO, 2006, p. 63). Clara é mulher prosaica, dotada de uma beleza comum, pouco chamativa, que não agrada aos olhos do especialista; Olímpia é simétrica e inversa à Clara, “pois só compensa, não ameaça, sutura” (BRANDÃO, 2006, p. 62). Se Olímpia é a mulher que, desrealizada, se faz perfeita, Clara é a mulher abjeta, que interpreta, que se expressa, que insiste em se livrar daquilo que não está na realidade. De certa forma, portanto, ela não se submete ao jogo do masculino e é isto que a faz abjeta. Na medida em que o texto é tomado pelo olhar de Natanael, Clara se torna assimétrica, autômato, monstro sem vida: “Clara não era bonita na acepção literal do adjetivo, os especialistas na matéria concordam” (HOFFMANN, 2017, p. 93). Aqui, o narrador ironiza: “os inconstantes, os pedantes não tinham com ela a menor chance”.

Se Olímpia é uma deusa, espírito elevado destituído de palavras, Clara é a mera realidade, não tão bonita e não tão atraente quanto a fantasia. É na dinâmica entre estas personagens que Hoffmann vai ironizar o amor romântico, mas também desprezar a mera lógica realista. Clara e Olímpia não representam simplesmente uma contradição, um maniqueísmo que se faz de forma materializada, mas uma crítica complexa tanto às certezas racionalistas, que são expressadas em Clara, quanto à idealização lunática, que está ligada ao gosto pela aparência, nas formas idealizadas de Olímpia. Representa-se, nessa dinâmica, o distanciamento do homem da verdadeira natureza, o apego ao falso, ao mercadorizado, sem valor. Se estas questões são representadas em Olímpia, com seu corpo de autômato que esconde a ausência de vida, elas aparecem também na dinâmica de Clara. Natanael é expulso da realidade por acreditar no fantasioso, sendo que, no final, como vimos com os estudantes também enganados por Olímpia, ele não se tratava de um caso isolado, mas de uma dúvida removida que surge em toda a

sociedade, onde já não se diferencia o falso do verdadeiro. O escândalo social de Olímpia não está como contrapartida às questões que aparecem em Clara, mas é dinâmica que Hoffmann utiliza para retratar uma sociedade doente. Assim, a fórmula de ver a realidade claramente não está em Hoffmann na perdição na fantasia desrealizada e com ares de loucura, mas na aceitação das nossas incertezas, das nossas desconfianças. Ainda era cedo, como se sabe, para que se negasse a realidade, por isso o romântico, muitas vezes, ainda se expressa com certa nostalgia no que tange à origem das coisas, pois detectava o recalque das incertezas na rotina racionalizada. Por isso a narrativa de Hoffmann se insere na esteira da sensibilidade moderna, como demonstrou Moraes (2002).

O conto do Machado também nos leva às questões da desfiguração da imagem humana, apresentadas por Moraes (2002), ao tratar o homem e a mulher como um composto de produtos químicos que podem ser reduzidos a um estado primitivo. A imagem do homem reduzido à corpos químicos é perturbadora, pois “evoca com terrível poder de síntese a redução do corpo humano a um quase nada<sup>29</sup>” (2002, p. 125). Nesse espaço, habita Augusta, materialização do nada humano, objeto criado para ameaçá-lo, mas que também o seduz. Ela revela o próprio desejo do homem de se metamorfosear, de se transformar, de se reduzir ao nada para novamente ascender, o que se liga ao trabalho do artista com a sua obra.

O conto também ironiza as certezas românticas. Não só o corpo é reduzido a mero composto de produtos químicos, mas também os atributos abstratos que separavam os homens superiores daqueles inferiores, como a genialidade, por exemplo. Mendonça descobre que a genialidade corresponde a uma dose elevada de éter no cérebro. Assim, ele desenvolve uma experiência que consiste em aplicar éter no cérebro para transformar um homem simples num gênio. A pesquisa é sugerida por Augusta e Amaral é a sua primeira cobaia, pois a moça acreditava que, como descendente de um gênio, só com um gênio poderia casar-se. O capitão, então, mostra um frasco vazio a Amaral, afirmando estar ali a tão preciosa substância da genialidade, conforme o trecho:

---

<sup>29</sup> Moraes (2002, p. 125) traz à baila nesta questão um texto supostamente escrito por Georges Bataille, com base nas pesquisas científicas do Dr. Charles Henry Maye, em que o homem é reduzido a um nada, a um amontoado de produtos químicos. Trata-se do seguinte: “Homem. – Um eminente químico inglês, o Dr. Charles Henry Maye, empenhou-se em estabelecer de forma exata de que é feito o homem e qual é seu valor químico. Eis os resultados de suas sábias pesquisas. A gordura de um corpo humano de constituição normal seria suficiente para fabricar sete porções de sabonete. Encontram-se no seu organismo quantidades suficientes de ferro para fabricar um prego de espessura média e de açúcar para adoçar uma xícara de café. O fósforo daria para 2.200 palitos de fósforo. O magnésio forneceria matéria para se tirar uma fotografia. Ainda um pouco de potássio e de enxofre, mas em quantidade inutilizável. Essas diversas matérias-primas, avaliadas na moeda corrente, representam uma soma em torno de 25 francos”.

o capitão sacou de um caixão de madeira preta um frasco contendo éter. Disse-me ele que havia no frasco, porque eu não vi coisa nenhuma, e fazendo esta observação, respondeu-me ele: – Pois precisa ver o gênio? Afirmo que há aqui dentro noventa e nove doses de éter, as quais, juntas à única dose que a natureza lhe deu, formarão cem doses perfeitas (ASSIS, 2003, p. 747).

O capitão demonstra toda a sua maluquice ao afirmar que ali naquele frasco vazio estava o éter. Machado debocha do fato de os românticos reivindicarem para si uma posição elevada baseada em valores tão abstratos como a genialidade. Também se relaciona com isso a questão da emulação. A *inventio* machadiana consiste em um processo oposto ao que se tem como a criação romântica, a *creatio*, que consiste em criar do nada, como um apreço pelo novo, acreditando em uma originalidade baseada no instantâneo do gênio. Machado, assim, debocha destas certezas do homem de gênio. Vale lembrar que todo o sonho se passa no momento em que Amaral assistia a uma peça ultrarromântica.

Nesse sentido, também encontramos Augusta, como uma figura idealizada, colocada no lugar de *das Ding*. Por representar a obra artística, Augusta é um vazio que se faz materializado no texto por meio de tudo aquilo que o gênio permite codificar. Assim, em torno dela se arranjam os significantes, como o orgulho do criador, por exemplo: “Quanto à moça; parecia também orgulhosa de si. Sentia bem quanto o pai a admirava. Conhecia que todo o orgulho do velho estava nela, e por compensação todo o orgulho dela estava no autor dos seus dias” (ASSIS, 2003, p. 738). A moça demonstra uma consciência da sua forma, tomando aqueles valores abstratos como vestimenta: “porque eu não sou filha bastarda. Todas as outras mulheres são filhas bastardas, eu só posso gabar-me de ser filha legítima, porque sou filha da ciência e da vontade do homem” (ASSIS, 2003, p. 740). O narrador, observando aquela postura, compara-a, por fim, com a própria obra artística, conforme o trecho: “se a Odisséia tivesse a mesma forma, teria o mesmo sentir, quando Homero a contemplasse” (ASSIS, 2003, p. 738). A obra artística é o símbolo da irrealidade que só existe enquanto ausência. No trecho, a metonímia faz este vazio representado pela obra de Homero. Este jogo lembra o jogo do feminino, como diz Brandão (2006): destituído de um significante que a encerre, o feminino vai ser representado por tudo aquilo que ele não é, nunca deixando assim de se dizer.

O nome Augusta, assim como o de Olímpia, faz uma referência ao sagrado, ao divino, à perfeição das formas. Augusta é o feminino de Augusto e significa “sublime”. Os nomes aparecem como uma qualidade ambígua dessas personagens: na medida em que constituem um elogio, também aprisionam a mulher como mera variação feminina, seja de Olímpio ou de Augusto. Deixa-se entrever, na própria enunciação, a construção do feminino sob o olhar masculino, tornando-a objeto de fetiche.

É como se Machado fizesse um elogio às suas leitoras, fazendo uso de uma imagem romanesca para alimentar todas aquelas fantasias, entronizando a idealização romântica do feminino. Entretanto, Machado também subverte essa representação. No final, sabemos que toda a história não passara de um sonho. Assim, é como se o escritor sugerisse a fantasia dos maridos sonharem e idealizarem a sua esposa, mas também advertisse contra o extraconjugal, o adultério cometido por Amaral, que só leva a fins trágicos.

Este desfecho acaba desembocando no jocoso, fazendo com que a leitora assídua do *Jornal das Famílias* ria consigo mesma da própria fantasia, ao passo que estas também são alimentadas. Amaral não é colocado como um príncipe, como o herói romântico, mas como um tolo. Já quanto a representação do feminino, temos o próprio símbolo da obra artística. No conto, representa-se pela figura da *Odisséia*, de Homero. Isto porque a obra literária está estritamente ligada com o feminino enquanto o símbolo da perfeição, da beleza e do espírito engrandecedor; ou seja, objeto de fetiche, a ser buscado incessantemente, mas que escapa entre os dedos e que só no sonho, este lugar onde o imaginário vive em sua plenitude, é que pode existir.

No conto, temos o pesadelo, os dois mundos, o belo e o horrífico, como se estas duas naturezas fossem inseparáveis, e, além do que o sonho ou o pesadelo, temos a realidade. Como Hoffmann, Machado usa de modelos esmorecidos do insólito romântico e do ultrarromantismo para criar uma versão que, ao enfatizar e ironizar a convencionalidade dos elementos, acaba por se tornar irreverente e promover no leitor uma reflexão sobre o gosto artístico, assim como as representações do masculino e do feminino, da originalidade, dentre outras questões que o texto levanta. Olímpia aparece como confirmação daquilo que expomos no capítulo anterior, como materialidade da ilusão, do enganar-se, do próprio ato de criar narrativas, ficção. Talvez por isso Machado tenha se interessado pela personagem e, em sua inveja produtiva (*zelosis*, etimologia ligada ao sentido de zelo), tenha decidido criar a sua própria, retratando nela as questões do quadro de referências próprias do Brasil de sua época. Temos, assim, uma nova personagem, mas também uma nova Olímpia.

## 2.5 FECHANDO O PANO E DEIXANDO UM FIO

Em “O capitão Mendonça”, temos uma metáfora do trabalho literário pela figura do cientista em seu laboratório, a combinar propriedades químicas em busca da criação. Amaral afirma que o capitão “não era um pai, era um autor” (ASSIS, 2003, p. 738), dando a entender que também o escritor reduz tudo ao estado primitivo e introduz na massa geral o mercúrio, a

“irradiação da consciência”. Neste trabalho um elemento importante é a vaidade, nas palavras do próprio capitão: “para fazer a vaidade dobra-se a dose de mercúrio, porque a vaidade, segundo a minha opinião, não é mais que a irradiação da consciência” (ASSIS, 2003, p. 739). A vaidade, como vimos, está no vocabulário da emulação, pois é através dela, do zelo com a obra alheia (*zelosis*), a vontade de ter para si o que tem o outro, é que o aprendiz imita o mestre, buscando superá-lo.

Esta camada do texto concede um novo sentido às personagens, ou fortalece um já existente, deste e do texto emulado. Assim, tanto Augusta, quanto Olímpia, sua antecessora de madeira, representam a obra artística. A relação de sucessão entre as criaturas revela a busca pela perfeição sempre insuficiente. Augusta constitui a materialização da obra artística, objeto de fetiche, sempre inalcançável. Como tal, e assim como Olímpia, ela precisa ser destruída, em uma representação da impossibilidade de sobreviver de toda e qualquer ilusão. Por isso, elas são reduzidas ao nada. Essa destruição é encenada pelo texto literário, como nos conta Ruth Brandão (2006), espaço em que os fantasmas podem se representar, tornarem-se suportáveis, pois estão sempre relegados a um outro, não são reconhecidos em si.

Augusta é perfeita e têm consciência de sua perfeição. O narrador diz que ela “conhecia que todo o orgulho do velho estava nela, e por compensação todo o orgulho dela estava no autor dos seus dias” (ASSIS, 2003, p. 738). A obra nunca é ingrata, mas regozija a sua criação e é perfeita por si só. Por outro lado, o artista é tanto ingrato quanto imperfeito. No conto, a busca do artista leva-o a uma condição ambígua. Assim, ele vai ser tanto gênio quanto tolo, alegre e frustrado. A obra é o fruto dessa ilusão. Nesse sentido, Augusta faz jus a sua afirmação, tão categórica quanto verdadeira: “sou filha da ciência e da vontade do homem” (ASSIS, 2003, p. 740).

No conto, o sonho e o texto literário compartilham semelhanças que far-se-ão exploradas. Brandão aponta a presença do fantasma nesses dois discursos. Aqui, a diferença está na ordenação na superfície mesmo da linguagem, no trabalho do escritor (BRANDÃO, 2006). Para a estudiosa, o texto literário é sedutor, pois encena um discurso outro em sua ficcionalidade. No conto, o sujeito da enunciação tenta encenar o discurso onírico. Nisto, acaba por acentuar a artificialidade, o próprio jogo do texto literário. Neste trabalho, compõe uma complexa estrutura textual, repleta de armadilhas para o leitor e seu desejo. Podemos afirmar que a armadilha maior é a própria Augusta, que se duplica na estrutura, pois, como ser artificial que é, ela constitui uma armadilha do desejo, *piège à désir*, nas palavras de Brandão (2006, p. 69), lembrando o próprio texto literário. À maneira de Olímpia, seu modelo, Augusta é a “encarnação do desejo de seu criador”.

Olímpia e Augusta são filhas de dois pais, figuras como o “pai-mãe” de que fala Hélène Cixous (apud BRANDÃO, 2006, p. 69), tendo Pigmalião como modelo arquetípico. Estes homens constituem a “afirmação da onipotência de um masculino que não precisa invejar o poder feminino de procriar” (BRANDÃO, 2006, p. 69). O ambíguo capitão Mendonça, que no texto passa de um paterno “doido manso” para uma autoridade perigosa e castradora, comporta em sua figura o modelo. Ele revive Spalanzani (pai bom) e Coppola (pai mau), em seu jogo oscilante de propriedade de Olímpia. Assim, o criador atua sobre a promessa do gozo de Amaral: ao mesmo tempo em que ele constrói Augusta, buraco para os olhos alucinados de Amaral, *das Ding*, ele ameaça destruí-la. Natanael, com seu olhar alucinado, e Amaral, que cria a sua amada em sonhos, encenam o leitor com o próprio texto literário. Em Machado, com as narrativas encaixadas, isso é levado a um novo nível quando o leitor vê a sua ilusão destruída, rindo de si mesmo, como riu de Olímpia, para, então, amenizar a quebra da ilusão: “tu és a rainha do mundo, ó superstição” (ASSIS, 2003, p. 749). A ilusão destas personagens, assim como a do texto, é da natureza do fetiche, sempre ambígua, cindida entre a descoberta e a negação.

É na destruição de Olímpia e de Augusta – mesmo que, no caso desta última, este fato seja apenas hipotético – que a verdade destas personagens se revela. Em “O homem da areia”, o narrador hoffmanniano brinca com a verdade que esconde, iludindo o leitor para que ele adote uma posição antes da descoberta, que será ironizada no final, como vimos anteriormente<sup>30</sup>. O texto machadiano, ao se identificar com o hoffmanniano, brinca com a vantagem de aprendiz, de emulador, ao revelar logo no início a verdade da sua personagem artificial, fingindo uma suposta verdade e convidando a confiabilidade do leitor, para, então, enganá-lo de outra forma, dessa vez pela própria estrutura. Assim se efetiva a relação entre personagem feminina artificial e texto literário, sonho. A possibilidade de Augusta ser reduzida à poeira é inquietante para o leitor, assim como a verdade do texto literário, esta também uma destruição de toda a ilusão. Como diz O. Mannoni (1973, p. 13), na ficção, “há um momento *unheimlich* e traumatizante que é a descoberta da realidade”. Sendo assim, o leitor vai transformar essa verdade, negá-la, ao mesmo tempo em que a conhece. Seja do texto literário, seja da personagem, categoria que sempre sustenta a farsa do texto (BRANDÃO, 2006), estas mulheres, enquanto artificiais, apenas levam esta ilusão ao nível literal em seus corpos. Por fim, como ensina Brandão, a

---

<sup>30</sup> Vale lembrar que, na nossa leitura, buscamos mostrar como o narrador, por metonímia, fala do leitor ao ironizar os estudantes sabichões que fingiam saber da verdade de Olímpia, conforme o trecho: “é bem verdade que, agora, todos quisessem se mostrar sabichões e reportar-se a todos os detalhes que lhes haviam parecido suspeito” (HOFFMANN, 2017, p. 112).

encenação do texto literário lembra ainda uma outra: a do feminino, objeto de fetiche, sujeito às diversas representações que escondem o seu vazio, como diz Brandão (2006).

Olímpia, “protótipo *unheimlich* de um feminino ao mesmo tempo ausente e presente” (BRANDÃO, 2006, p. 41), constitui a representação máxima do ideal feminino das sociedades patriarcais, pois: “objeto-fetiche que é, corpo fálico fascinante na sua plenitude. Olímpia é eco e se reproduz, de várias maneiras, na literatura das sociedades patriarcais” (BRANDÃO, 2006, p. 69). Assim, fadada a ser repetida, essas personagens reproduzem de várias maneiras a história de Olímpia, como variações da boneca-fetiche.

De Olímpia para as suas sucessoras, Augusta, Faustine e Hebe; todas essas personagens carregam uma gama de similaridades que as suas fábulas não dizem por completo. Já em seus nomes temos uma representação da idealização que as criam. Significantes que se relacionam com o universo divino, do mitológico, daquilo que é venerável. São, também, nomes femininos por variação de gênero. Assim, Olímpio se torna Olímpia; Augusta é o feminino de Augusto. Em outros casos, também, essa idealização vai se revelar das mais diversas formas. A ambiguidade de Fausto, símbolo importante para a modernidade, é representada pela esfíngica Faustine, que encarna o enigma e a sedução do feminino; Hebe, a deusa da juventude, aparece distorcida pelo elemento ridículo, que em Rubião se dá pela deformação irônica. Assim, estas personagens jogam com o fato da idealização do feminino ao materializarem a ilusão em seus próprios corpos artificiais. Autômato, composto químico, imagem projetada, boneca de massa; todas parecem variações de uma mesma história.

Geralmente sob a figura central de Olímpia, nos estudos acadêmicos, essas personagens foram constantemente unidas pelo flanco do autômato e pela história do amor. Entretanto, há nessas personagens sentidos que só tomariam forma com a modernidade, em que as previsões de Hoffmann se concretizaram na arte moderna, do simulacro da vida a afirmação da vida do simulacro, nas palavras de Eliane Moraes. Assim, estas personagens deixaram restos à margem, enganos que se perpetuam, resíduos das loucuras que as deram vida; um deslocamento que ecoa na mente do leitor, causando sedução ali nos fios do texto literário, esse lugar onde o desejo habita sem se dizer, tornando a loucura uma loucura do outro, como diz Brandão:

É na literatura que a loucura do outro se revela como loucura do sujeito leitor, colocado na posição de prisioneiro no circuito narrativo do texto, habitante dessa instância que é a coisa literária, lugar onde o impossível irrompe como forma fantasmagórica, onde o desejo revela de maneira mais eficaz sua potência criativa (BRANDÃO, 2006, p. 36).

Também de Natanael para os seus sucessores - o capitão Mendonça, o fugitivo da ilha de *A invenção de Morel*, o desafortunado Jadon -, temos uma linha de personagens que, em

algum momento, desejam o indesejável, dando vida às suas respectivas Olímpias. A loucura deles é a loucura da certeza das aparências, da relação do objeto, na segurança de cada coisa à sua forma e no seu ambiente familiar. Loucura que vai se revelar do sujeito leitor, causando grande estranhamento. Nesse sentido, Olímpia despertou uma sensibilidade que ainda cultivamos, quando notamos que o mundo de que falam é, também, o nosso mundo.

Jeanne Marie Gagnebin, em “Escrituras do corpo”, capítulo de *Lembrar escrever esquecer* (2006, p. 126), analisa a novela *Na colônia penal* (1919), de Franz Kafka. Nesta novela, há uma máquina de tortura que, apesar de obsoleta, é sempre chamada de “aparelho” e nunca de “máquina” pelo seu responsável. Sobre isso, a estudiosa explica em nota de rodapé: “Vale lembrar que O oficial emprega, preferencialmente, o termo "aparelho". Segundo observações da linguista feminista Marina Yaguello em *Les mots et les femmes* (Paris, Payot, 1978), a palavra masculina indicaria, via de regra, maior complexidade e nobreza!” (GAGNEBIN, 2006, p. 126). Ela afirma também que o aparelho/máquina é um precursor dos grandes robôs, ou seja, um sucessor dos autômatos. Nesse sentido, Olímpia, protótipo de autômato, poderia nos elucidar algumas das questões das grandes máquinas do século XX? Estaria o maquinismo e o feminino, de certa forma, interligados enquanto fetiche? Vale lembrar que Olímpia inaugura uma sensibilidade em relação à figura humana. Talvez, a morte dos autômatos e a sua quase completa extinção no século XX estaria ligada não só à evolução do maquinismo e da mecânica, mas também à desfiguração da imagem humana. Nesse sentido, o presságio de Olímpia estaria circunscrito nessas máquinas e aparelhos que povoam a literatura do século XX. Para isso, precisaríamos de outro estudo.

## **PARTE II: O MECANISMO**

### 3 TRÊS AUTÔMATOS DE HOFFMANN

“Não posso deixar de imaginar que deve ser possível fazer com que autômatos, através de mecanismos internos ocultos, dancem com graça e agilidade, associando-lhes homens vivos que rodopiarão com eles danças de todos os tipos, onde se veria o dançarino em carne e osso agarrar a dançarina de madeira e sair girando com ela – você suportaria esta visão um minuto que fosse, sem ficar intimamente horrorizado?”

(Ludwig, personagem de “Os autômatos”, de E. T. A. Hoffmann)

E. T. A. Hoffmann produziu três contos em que se apresentam personagens autômatos – são eles respectivamente: “O homem da areia”, com a nossa personagem, Olímpia; “Os autômatos”, texto em que vários autômatos reais são representados ficcionalmente, dentre eles, o boneco Turco falante, modelo baseado no Turco de Von Kempelen, bem como as máquinas musicais de Vaucanson; e, por fim, o “O quebra-nozes e o rei dos camundongos<sup>31</sup>”, narrativa bastante conhecida devido ao balé de Tchaikovsky, com a personagem Quebra-Nozes e outros brinquedos animados.

Em termos de publicação oficial, o conto “O homem da areia” vem primeiro (coletânea *Noturnos*, (1816/1817); seguido dos outros dois textos, publicados na coletânea *Irmãos de Serápio* (1819). Entretanto, “O Quebra-Nozes” foi publicado pela primeira vez já em 1816, enquanto o texto de “Os autômatos” aparece no ano de 1814, na revista *Allgemeine musikalisch zeitung*, publicação voltada para estudos musicais, mas em uma versão voltada para o ensaio musical. Isto leva a crer que o texto de “Os autômatos” recebeu uma segunda versão do autor para publicação em livro ficcional. Estas informações encontram-se no estudo de Katherine Meree Hirt intitulado *When machines play Chopin* (2004), em que fala das relações entre autômato e música. Para ela, a própria Olímpia é baseada na condensação das ideias expostas “Os autômatos” sobre máquina e música, conforme o trecho: “as ideias sobre Olímpia em ‘O homem da areia’ vão ser baseadas nas ideias sobre música, máquinas, virtuosidade e arte ‘mecânica’ presentes em ‘Os autômatos’”<sup>32</sup> (2004, p. 34, tradução nossa). Portanto, para entender Olímpia, faz-se necessário se voltar para estes outros textos, a fim de esclarecer não

<sup>31</sup> A partir de agora, no texto vamos nos referir a este conto apenas como “O Quebra-Nozes”, uma vez que nosso foco se volta especialmente para a personagem-título.

<sup>32</sup> “The ideas about Olímpia in ‘The Sandmann’ will be based on the ideas about music, machines, virtuosity and ‘mechanical’ art in ‘The Automata’”.

somente opinião de Hoffmann sobre música, filosofia e objeto, mas sobre o próprio processo de construção da personagem.

Destarte, dada a relação entre estes textos, principalmente “Os autômatos” e “O homem da areia”, pretendemos discutir, aqui, como se dá a relação de Olímpia com as outras personagens autômatos da galeria de Hoffmann, isto é: o Turco e o Quebra-Nozes. Este tema-obsessão, como coloca Maria Aparecida Barbosa (2017), tradutora da última coletânea de contos publicada no Brasil, *O reflexo perdido e outros contos insensatos* (2017), perpassa a obra do escritor alemão e origina três contos fantásticos. Podemos pensar efetivamente em uma relação entre as personagens autômatos? Qual o lugar de Olímpia na obra de Hoffmann? Para responder esta questão, vamos abordar os três textos de forma separada e, quando possível, comparativamente, principalmente “Os autômatos” e “O homem da areia”. Também não esqueceremos de “O Quebra-nozes”, que, na nossa leitura, constitui-se como texto chave para aprofundar-se na representação do autômato em Hoffmann. Isto porque, em “O Quebra-Nozes”, temos a representação da relação da criança com o seu boneco, tema que, como mostra Freud (1919), reaparece como angústia na vida adulta, elemento principal de “O homem da areia” e “Os autômatos”. Nesse sentido, também recorreremos novamente a Agamben para falar sobre aquilo que chamamos brinquedo, e o lugar que ocupa na relação com o sujeito. Esta relação é baseada em um jogo do imaginário, lembrando o sonho, a memória infantil, o que nos leva, por fim, à obra do psicanalista O. Mannoni: *Chaves para o imaginário* (1973). Neste livro, Mannoni estuda através da literatura e das artes a questão do imaginário freudiano e suas implicações na experiência artística.

No que diz respeito à construção de personagem, sempre tendo em vista as noções estudadas por Carlos Reis (2016), os três contos elencados apresentam semelhanças visíveis no tratamento do autômato. Como deixa entrever Hirt (2004), há uma relação direta entre pelo menos o Turco e Olímpia. Nesse sentido, podemos pensar na ideia de ensaios, exercícios literários que demonstram o percurso dos primeiros autômatos hoffmannianos até Olímpia. Isto porque esta personagem, em particular, apresenta um maior refinamento de tratamento, como demonstra a tradição literária. Olímpia constitui uma chave interpretativa para entendermos a transformação do objeto boneca na vida adulta.

Olímpia é a personagem que, como vimos no capítulo anterior, simboliza o êxito de Hoffmann em representar magistralmente as suas ideias sobre a relação do homem com o objeto. Entretanto, Olímpia não é um caso isolado. Para chegar até a boneca Olímpia, fez-se necessário que as ideias sobre autômatos fossem ensaiadas e exercitadas em “Os autômatos”. Este conto apresenta uma trama caótica, repleta de referências científicas, que demonstram

posições do sujeito da enunciação em relação aos seus fantasmas. Hoffmann parece efetivar o que Rosenfeld observa em sua obra: a linguagem levada à exaustão para “tornar visível o que, no fundo, se nega à língua e à captação sensível” (ROSENFELD, 1993, p. 30). Há vários trechos em que o narrador justifica a angústia trazida pelos bonecos vivos. É como se a própria trama fosse construída para sinalizar para algo maior, ou como se o que se propusesse, na verdade, fosse um ensaio musical sob a aparência de um conto fantástico, o que tem a ver também com a origem do conto. Difere-se, assim, em termos de construção, da trama e da personagem de “O homem da areia”. Neste, os recursos literários são trabalhados com um maior refinamento, levando o texto a quase um silêncio, convocando o leitor à interpretação sempre em aberto do texto. Isto não quer dizer que “Os autômatos” não seja um texto de leitura interessante, até porque nele temos um verdadeiro trabalho com o mistério e com a faceta do diabólico presente na personagem do autômato.

Também “O Quebra-Nozes” tem muito a dizer sobre os autômatos. Na narrativa, o autômato aparece sob o registro do mágico, do animismo infantil, em que tudo parece possível. Assim, temos uma nova forma de narrar e criar personagem, por meio da representação do duplo, por exemplo, criando contrapontos e imagens quase grotescas (o padrinho assustador, o camundongo de sete-cabeças, etc...), para um herói tosco e esquisito, artificial, que se mexe por corda. É um conto que evoca o terror e domina o autômato, mas acaba por marcá-lo como uma figura ambígua e esquisita, como veremos. Vale dizer, ainda, que “O Quebra-Nozes” traz o autômato sob um registro nostálgico, por meio do brinquedo animado, tema que será resgatado pelos poetas surrealistas, como vemos com Breton<sup>33</sup> em seu texto sobre o poema-objeto (MORAES, 2002). Fazendo lembrar as criaturas animadas do padrinho Drosselmeyer, estranho criador de autômatos no conto (figura que poderíamos chamar de surrealista, no amplo sentido do termo), Breton proclama para sua escrita a especificidade desses objetos. Na época em que Hoffmann constrói o conto, os autômatos já passavam para a esfera do entretenimento, tornando-se, também, brinquedos bastante populares. Nesse sentido, ainda, Breton vai marcar a lucidez moderna, que domina estas criaturas de outro mundo, isto é, convive com elas, aceitando a estranheza como parte de um todo. Pensando por esse lado, a personagem Olímpia aparece estritamente ligada com o imaginário infantil, e isto será proveitoso para a criação hoffmanniana. Enfim, por essa exposição, podemos visualizar a importância de um

---

<sup>33</sup> “Du poème-objet”, texto que aparece na obra de André Breton: *Le surréalisme et la peinture* (1965). Breton fala da ave de Vaucanson, nome recorrente nos textos de Hoffmann. Tanto no texto de Breton, quanto no de Eliane Moraes aqui citado (“A vida dos simulacros”), encontramos outras figuras construídas artificialmente bastante populares na época em que aparece Olímpia.

conhecimento amplo do tema do autômato na literatura hoffmanniana, para melhor entender, assim, a nossa personagem.

### 3.1 O BONECO TURCO DE “OS AUTÔMATOS”

Na trama<sup>34</sup> de “Os autômatos”, temos a personagem do boneco Turco, um autômato que se apresentava em um espetáculo de ventriloquismo. Um evento sem muita novidade para uma época em que essas performances eram rotineiras, se não fosse o fato do autômato ser também um completo mistério sobrenatural, motivo pelo qual o narrador inaugura o texto, conforme o trecho:

O “Turco falante” provocava sensação geral; sim, conseguia agitar a cidade inteira, pois jovens e velhos, ricos e pobres afluíam da manhã à noite para ouvir os oráculos sussurrados aos curiosos pelos lábios hirtos da maravilhosa figura, simultaneamente morta e viva. De fato, tudo naquele autômato era de tal modo engendrado que todos, diferenciando a obra de arte das bobagens ordinariamente expostas em feiras e mercados, sentiam-se atraídos por ele (HOFFMANN, 1993, p. 85).

O sujeito da enunciação que aqui se revela deixa claro a sua familiaridade com os autômatos. Na época, estes objetos já eram expostos frequentemente em espetáculos populares. Como conta Losano (1998) em *História de autômatos*, estas figuras foram, aos poucos, transferidas para o domínio popular, tornando-se também um entretenimento e marca registrada de performances, principalmente musicais. Losano (1998, p. 10) afirma: “com o século XIX,

---

<sup>34</sup> O conto “Os autômatos” narra as aventuras de Ferdinando e Ludwig na busca por respostas que pudessem resolver os mistérios do boneco Turco, o autômato capaz de proferir oráculos misteriosos aos que vinham visitá-lo. Isto porque o autômato, misteriosamente, revelara um segredo obscuro de Ferdinando, ligado a um platônico amor do passado por uma cantora que vira em seus sonhos. Assim, na busca por respostas, eles acabam conhecendo pessoalmente um famoso colecionador de autômatos da cidade, o Professor X, que, supostamente, estaria ligado à criação do boneco. Qual não é a surpresa quando os jovens descobrem que o Professor X não era somente o criador do boneco, mas um homem versado em ciências mágicas e que realizava pesquisas a respeito dos poderes sublimes da música das esferas. Quando, enfim, se aproximam de respostas ainda mais inquietantes a respeito da natureza dos poderes sobrenaturais do autômato do Professor X, Ferdinando é convocado, misteriosamente, para que compareça à sua cidade natal. Lá, ele acaba encontrando a sua antiga amada, justo no momento em que ela se casava, acompanhada de ninguém menos que o Professor X. Este acontecimento sabemos pela carta de Ferdinando ao seu amigo Ludwig, que ficara na cidade. Na carta, Ferdinando também pedia que não o esperasse, já que, provavelmente, nunca mais regressaria. Ludwig fica perturbado com o conteúdo da carta, pois o Professor X não havia deixado a cidade, fazendo-se impossível tal encontro. Cumpre-se a profecia do Turco, que dizia que o amor de Ferdinando reapareceria para se mostrar perdido para ele. Entretanto, a inquietação torna-se ainda maior com as novas hipóteses de Ludwig. O conto encerra-se com as reflexões do jovem: “E se tudo isso fosse apenas o conflito das maravilhosas relações psíquicas que reúnem diferentes pessoas, atraindo para o seu círculo acontecimentos exteriores que o espírito ignorante tomaria por realidades criadas pela mente?” (HOFFMANN, 1993, p. 111). Assim, encerramos a leitura de uma história que não apresenta fatos amarrados e mantém a incerteza, levando a crer que tudo não passara de ilusões criadas por um poder que vai além da compreensão racional do ser humano, contido na música misteriosa que, supostamente, ressoava nas paredes do aposento em que o Turco se apresentava.

no qual prevalece a valoração puramente econômica dos objetos manufaturados, os autômatos se convertem em simples máquinas de entretenimento: preciosidades e brinquedos”.

Assim, depois da descrição sumária da recepção do evento, o narrador passa a descrever, detalhadamente, o funcionamento do espetáculo do boneco Turco, causando impressão pelo detalhe e a peculiaridade do material narrado. Eis o que se segue:

No centro de um recinto não muito grande, e provido apenas com o material absolutamente necessário, encontrava-se o personagem em tamanho natural e bem proporcionado, vestindo um rico e bonito traje turco, sentado numa poltrona baixa em forma de tripé, que o artista erguia, a pedidos, a fim de contrariar qualquer suspeita de ligação com o chão: a mão esquerda do autômato pousava sobre o joelho; a direita, por sua vez, sobre uma pequena mesa vazia. Toda a figura era, como disse, proporcionada de maneira correta, especialmente a cabeça; uma fisionomia autenticamente oriental dava ao conjunto uma vida apenas raramente encontrada em figuras de cera, mesmo quando estas reproduzem semblantes expressivos de personalidades de espírito. Uma ligeira barreira circundava a obra para que os presentes não se aproximassem muito, pois *só* aqueles que desejassem examinar a estrutura do conjunto, na medida em que o artista assim o pudesse permitir sem trair seu segredo, ou aquele que estivesse fazendo perguntas, podiam chegar mais perto do autômato ou penetrar no recinto (HOFFMANN, 1993, p. 85, grifos do autor).

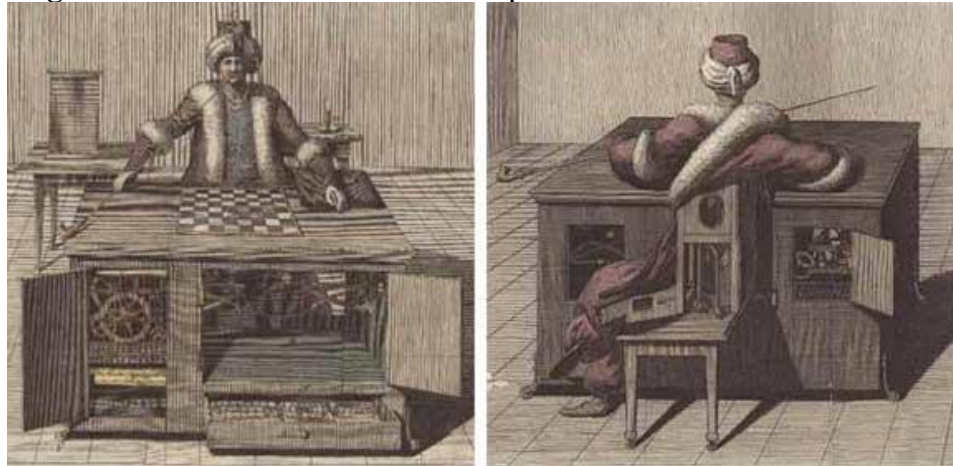
Pelos trajes turcos do boneco e o nome emblemático da figura, o leitor, familiarizado com as histórias de autômatos que marcaram época, lembra, imediatamente, do conhecido Turco de von Kempelen, um dos autômatos mais célebres de todos os tempos. O Turco foi um mecanismo criado em 1769 pelo barão Wolfgang von Kempelen (1734-1804), oriundo da Transilvânia. Construído para ser exibido à corte austríaca, o Turco causou escândalo na época, por ser capaz de jogar partidas de xadrez de igual para igual com pessoas reais, como nos conta Losano:

O que a corte de Viena viu (*não sem astuta encenação da parte de Kempelen*) era uma figura vestida de turco e sentada diante de uma mesa em forma de caixa, em cujo tampo se encontrava um tabuleiro, enquanto dos lados apareciam três portinholas e uma gaveta (...) O boneco reproduzia um turco em escala natural, de turbante, com longo cachimbo na mão direita, enquanto a esquerda descansava sobre uma almofada. Em certas representações, a posição se invertia. A escolha dos trajes turcos provavelmente vem do desejo de acrescentar à excentricidade do mecanismo o exotismo da vestimenta (LOSANO, 1998, p. 89, grifos nossos).

Losano fala de encenação porque, como hoje se sabe, o Turco era uma farsa. Dentro dele escondia-se uma pessoa real. Isto só viria à tona anos depois. Losano escondia o seu segredo na mesma medida em que despertava o interesse das pessoas em tentar desvendar o mistério: “o próprio Kempelen, mesmo sem nunca revelar seu segredo, sempre declarou que o

jogador de xadrez se baseava na ilusão” (1998, p. 89). Assim, eram infundadas as acusações de charlatanismo, “ainda que com frequência seu comportamento visasse a confundir as ideias do público, ansioso por algum sinal que pudesse revelar o truque” (1998, p. 89).

**Figura 4** – boneco Turco de von Kempelen



Conhecemos a história do Turco também por meio de Edgar Allan Poe (1809-1849), que escreve um conto-ensaio sobre o evento intitulado “O jogador de xadrez de Maelzel” (1836). Anos mais tarde, Poe publica também uma narrativa irônica sobre o ocorrido, trata-se do conto “Von Kempelen e sua descoberta”, em que alquimistas acreditam ter aprendido a criar ouro, como uma alusão ao sucesso econômico e o embuste que foi a empreitada de Kempelen. Supostamente, o escritor norte-americano teria entrado em contato com o boneco autômato nos Estados Unidos, graças a Johann Nepomuk Maelzel (1772-1838), inventor alemão que levou a atração pelo mundo depois de ter adquirido o Turco em 1804 após a morte de von Kempelen. Maelzel, inclusive, foi responsável pela histórica partida de xadrez entre o falso autômato e Napoleão Bonaparte.

Poe é um dos responsáveis pela descoberta da farsa. Em seu texto sobre o Turco, ele analisa de forma detalhada, quase como um detetive, a forma pela qual o boneco atende a uma vontade humana, não podendo ser assim uma *pure machine*<sup>35</sup>. A forma que Poe descreve o

<sup>35</sup> Losano (1998, p. 97) conta que Maelzel não quis responder às observações de Poe, e que, logo depois da publicação do ensaio, encaixotou o seu autômato e foi para Paris. Desde então, sua trajetória foi marcada pelo azar. O enxadrista que se ocultava sob sua figura, Jacques François Mouret, vendeu a um jornal francês o relato de sua atividade como jogador oculto. Mesmo assim, Maelzel organiza uma turnê pelo Caribe. Na viagem, Mouret, o jogador, adoece e acaba morrendo. O fim da história é trágico e se dá com o fim da viagem de Maelzel: “abalado pela morte do amigo, que vinha somar-se aos seus insucessos, logo se fechou em sua cabine e não era mais visto no convés. Morreu antes do fim da viagem e foi sepultado no mar” (LOSANO, 1998, p. 98).

boneco lembra muito a de Hoffmann em “Os autômatos”, como podemos notar no seguinte trecho:

Vê-se uma figura, vestida à turca, sentada, de pernas cruzadas, em frente de uma grande caixa que parece feita da madeira chamada bordo e que lhe serve de mesa. O exibidor empurrará, se tal for exigido, a máquina para qualquer lugar da sala, deixará que ela fique em qualquer ponto designado, ou até a mudará várias vezes de lugar durante a partida. A base da caixa encontra-se bastante elevada acima do chão, por intermédio de rodízios ou pequenos cilindros de cobre, sobre os quais ela se move, e os espectadores podem assim ver toda a porção de espaço compreendida por baixo do Autômato. A cadeira na qual a figura repousa é imóvel, e presa à caixa. No plano superior dessa caixa acha-se um tabuleiro de xadrez, igualmente preso. O braço direito do jogador de Xadrez está estendido ao comprido à sua frente, fazendo um ângulo reto com o corpo, e apoiado numa pose indolente, no bordo do tabuleiro. A mão está voltada de costas para cima. O tabuleiro tem uma superfície de dezoito polegadas quadradas. O braço esquerdo da figura acha-se fletido no cotovelo, e a mão esquerda segura um cachimbo. Uma capa verde esconde as costas do turco e cobre em parte a frente dos ombros. A caixa, a avaliar por seu aspecto exterior, encontra-se dividida em cinco compartimentos — três armários de igual dimensão e duas gavetas que ocupam a parte do cofre colocado por baixo dos armários. As observações precedentes referem-se ao aspecto do Autômato, considerado à primeira vista, quando é introduzido na presença dos espectadores (POE, 1974, p. 407).

Desde a maneira como Maelzel executa os mecanismos até a forma como a máquina funciona, Poe tenta demonstrar como se encontra presente ali o intelecto humano oculto: que as reações do boneco são parte do espírito. Chega-se à suposição de que não se escondia em algum lugar do mecanismo. O fato é que, tanto no tratamento da personagem hoffmanniana, de cunho supostamente ficcional, quanto no Turco de Poe, não tão ficcional assim, podemos notar o gosto pelo detalhe. Isto porque o que se expõe é sempre um enigma. Em “Os autômatos”, o narrador é um entusiasta; em “O jogador de xadrez de Maelzel”, temos um sujeito de enunciação que brinca de ser detetive. Vale lembrar que o registro minucioso e irreverente do mistério ainda seria efetivamente inventado pelo escritor norte-americano. Hoffmann vai distorcer a história do boneco até ela se tornar ficção (mais do que já era); Poe, por outro lado, vai esmiuçar cada detalhe, e, a partir deles, vai criar e enumerar hipóteses que comprovem a sua tese sobre a farsa do Turco. O movimento é inverso, mas o resultado é o mesmo, pois não só a pena ensaística de Poe, mas a deformação ficcional de Hoffmann busca retratar o Turco como uma espécie de farsa sob o nariz do seu espectador.

Hoffmann e Poe narram a reação da plateia com o Turco. Ambos se debruçam sobre um enigma, como podemos notar em trechos do texto alemão: “muitas eram as conjeturas sobre o meio utilizado naquela comunicação maravilhosa” (HOFFMANN, 1993, p. 86). A opinião faz parte da introdução ao argumento do narrador de Poe, no de Hoffmann, como podemos notar,

ela se torna matéria ficcional: “os mecânicos asseguravam que somente o diabo poderia entender como era feito aquele organismo maravilhoso” (HOFFMANN, 1993, p. 86). O narrador hoffmanniano antecipa o poeano, mas sua preocupação é menos solucionar do que fascinar. Assim, ele convida o insólito, distorce os fatos, a ponto de sua personagem, de certa forma, ganhar autonomia em relação ao modelo.

Se, como era de costume, a pergunta fosse sussurrada no ouvido direito do Turco, primeiro ele girava os olhos, depois então toda a cabeça em direção ao autor da pergunta, e acreditava-se sentir, pelo hálito que saía de sua boca, que a resposta em voz baixa realmente vinha do corpo do personagem. Depois que algumas respostas eram dadas, o artista introduzia uma chave no lado esquerdo do aparelho e, ruidosamente, dava corda em um mecanismo de relojoaria. Naquele momento, caso pedissem, abria uma portinhola, e podia-se ver no interior da figura uma engrenagem artificial com muitas rodas, que não tinham qualquer influência sobre a faculdade da palavra do autômato, mas que tomavam tanto espaço que era impossível que um homem pudesse se esconder na parte restante da figura (HOFFMANN, 1993, p. 86).

A personagem que abandona o modelo para se tornar um monstro insólito perde o vínculo dependente, mas, ainda assim, podemos notar no discurso uma intenção de desmascarar. Entretanto, a preocupação de Hoffmann era maior do que o embuste de von Kempelen. Em certo trecho, Hoffmann esboça a mesma opinião de Poe sobre o funcionamento da máquina, dando a entender que, por trás dos oráculos do autômato, havia um poder humano desconhecido: “mas o que me parece muito mais admirável e que de fato muito me intriga é o poder intelectual do ser humano desconhecido por intermédio de quem o autômato parece penetrar no âmago do pensamento do interlocutor” (HOFFMANN, 1993, p. 89).

Podemos notar também que a preocupação ficcional e filosófica de Hoffmann torna-se um elemento inseparável da personagem, uma vez que a tese do humano por trás da máquina vai ser, mais tarde, base para o argumento de que existe, por trás do homem, uma força superior, divina, sublime, que faz dele um verdadeiro títere. Assim, a personagem aparece ligada à sua visão romântica de arte. Por esta razão, Hirt (2004), em *When machines play Chopin*, afirma que, para entender o autômato em Hoffmann, é preciso pensar nas ideias expostas sobre ciências musicais<sup>36</sup>. Não devemos esquecer que, em “O homem da areia”, o grande momento de Olímpia constitui-se como uma apresentação de música, em que a boneca executa uma ária com extrema agudez. Assim, com sutileza, Hoffmann dá um poderoso significado musical à sua personagem.

---

<sup>36</sup> A música, área em que Hoffmann sempre se dedicou e tornou-se conhecido, é um elemento importante para este e, podemos dizer, todos os outros textos literários de Hoffmann. A mescla aparecia em vários escritores românticos, mas em Hoffmann ela se faz notar na própria composição dos temas, como demonstra “Os autômatos”. A contribuição de Hoffmann para a música é enorme, tendo sido um dos primeiros a descobrir o gênio de Beethoven, por exemplo.

Em “Os autômatos”, porém, sua crítica direciona-se aos autômatos no geral, à classe de máquinas que, se servia de entretenimento e brinquedo infantil, também invadia as pesquisas musicais com o crescimento desenfreado das ciências mecânicas e da própria técnica, o que, para Hoffmann, constitui um crime contra a natureza. Este argumento será dissecado durante “Os autômatos”, por meio das discussões filosóficas sobre música e autômatos.

No conto de Hoffmann, temos também a famosa hipótese do anão, que retorna em Poe anos mais tarde. Podia ser uma suspeita senso-comum da época. Em Hoffmann, a tese é dada e, logo em seguida, destruída e ironizada pelo narrador, conforme o trecho: “era impossível que um homem pudesse se esconder na parte restante da figura, mesmo sendo menor que o célebre anão do imperador Augusto, que conseguia sair de dentro de um pastel” (HOFFMANN, 1993, p. 86).

A sátira de Hoffmann do Turco de Kempelen mistura terrível e risível, desembocando no grotesco do boneco. Também a descrição de Poe e o próprio boneco em si tinha algo de grotesco. Em “Os autômatos”, não somente o Turco, mas todos os autômatos são descritos como figuras horrendas, causadoras de angústia por saber que, sob a falsa imagem humana, não há vida. Assim, para o terror do Turco, notamos que a natureza sobrenatural da criatura só torna ainda pior a sensação que aquelas figuras causam, “particularmente em pessoas excitáveis” (HOFFMANN, 1993, p. 88). O sujeito da enunciação se revela, usando do Turco para falar de um monstro em comum. Assim, narrador e personagens dão voz a esse medo, conforme o trecho:

“acho extremamente repugnantes”, disse Ludwig, “todas essas figuras que não são propriamente construídas à imagem do homem, mas que macaqueiam o comportamento humano, verdadeiras estátuas de uma morte viva ou de uma vida morta. *Já muito jovem*, fugia delas chorando, quando era levado a uma sala com figuras de cera, e até hoje não posso visitar uma exposição desse gênero sem ser assaltado por uma sensação de horror e mal-estar. Gostaria de exclamar, com Macbeth: ‘Por que me fitas com olhos sem poder de visão?’” (HOFFMANN, 1993, p. 88, grifos nossos)

Este trecho destoa de outros menos sérios, em que o que se predomina é o elemento cômico, causando riso no leitor:

O Turco, cuja grandeza oriental não se podia negar, e cuja cabeça, como foi dito, era tão bem-feita, produziu em Ludwig, no momento em que entrou, um efeito extremamente cômico, e quando finalmente o artista introduziu a chave lateralmente e as rodas começaram a chiar, tudo aquilo lhe pareceu de um mau gosto tão banal, que ele exclamou sem querer: “Ah, senhores, ouçam bem, se nós temos, no máximo, um assado no estômago, Sua Excelência Turca tem no mínimo um açougue” (HOFFMANN, 1993, p. 89).

Este riso será também motivo de desconforto, como um chiste, um mecanismo de defesa, que serve para amenizar e mascarar a angústia. Ao fazer troça de seu medo, Ludwig, a personagem que momentos antes dissertava sobre a má impressão das figuras sem vida, faz com que seu medo passe despercebido pelo outro, conforme o trecho: “todos riram muito, mas unanimemente acharam que a opinião de Ludwig era mais divertida do que verdadeira” (HOFFMANN, 1993, p. 97). A troça dos autômatos tem efeito ridículo, satirizando o interesse por estas máquinas grotescas, que no fim pareciam monstros infantis.

Nesse sentido, o conto de Hoffmann constitui um verdadeiro tratado sobre as máquinas (CESAROTTO, 1987). Também na galeria de Hoffmann temos outras figuras famosas, mostrando que a crítica é geral e dela não escapam os autômatos mais engenhosos e sérios. Inclusive, é deles que Hoffmann fala quando dá ao Turco ares de farsa e ilusão. Trata-se dos autômatos de Vaucanson, verdadeiro alvo da enunciação, a julgar pelo sucesso destes na literatura da época. No conto, o flautista transversal, por exemplo, torna-se personagem, figurando na orquestra do famoso Professor X, sujeito conhecido pelo seu conhecimento dos autômatos, mas que, na verdade, não passa de um charlatão. O narrador descreve o número musical de forma semelhante àquele do Turco, distorcendo o detalhe e trazendo o elemento jocoso, mas também causando desconforto pela estranheza daqueles mecanismos, conforme se pode notar no seguinte trecho:

O Professor passou rapidamente a mão pelo “orquestrião” e pelas caixas de música e quase não se pôde notar que tocara de leve nos autômatos; então sentou-se ao piano e começou *pianíssimo* um andante semelhante a uma ária de marcha. Na repetição, *o flautista* levou o instrumento à boca e tocou o tema; depois disso o rapaz tamborilou com suavidade e no compasso correto, enquanto o outro acionava o triângulo quase que imperceptivelmente. Logo em seguida a mulher deu alguns acordes marcantes, ao pressionar as teclas e produzir sons semelhantes ao de uma harmônica! Mas então o salão foi ficando cada vez mais animado, as caixas de música puseram-se a soar, uma após a outra, com a maior precisão rítmica, o rapaz tamborilava com um vigor crescente, o triângulo ressoava pelo recinto, e por fim o “orquestrião” trompeteou *fortíssimo*, de forma que tudo se pôs a tremer e sacudir, até que o Professor e suas máquinas deram o acorde final (HOFFMANN, 1993, p. 103, grifos nossos).

É insuportável para as personagens assistirem aquele número musical feito em perfeita harmonia, mas carente de qualquer vida. O leitor, devido à descrição detalhada, tem a imagem grotesca da cacofonia das máquinas. Logo em seguida, Ludwig opina com raiva:

Sinto-me de tal forma possuído e como que petrificado por toda aquela música mecânica, incluindo a participação do Professor ao piano, que a sinto em todos os membros, e por muito tempo não escaparei dessa obsessão. Já a relação de um homem vivo com figuras inertes que imitam com perfeição os movimentos

e a forma do ser humano é para mim algo opressivo, sinistro, eu diria aterrador. Não posso deixar de imaginar que deve ser possível fazer com que autômatos, através de mecanismos internos ocultos, dançam com graça e agilidade, associando-lhes homens vivos que rodopiariam com eles danças de todos os tipos, onde se veria o dançarino em carne e osso agarrar a dançarina de madeira e sair girando com ela – você suportaria esta visão um minuto que fosse, sem ficar intimamente horrorizado? Resumindo, a música mecânica é para mim monstruosa e horrível (HOFFMANN, 1993, p. 103).

Dançarina de madeira, cantoras mecânicas, é tudo o que vamos encontrar em “O homem da areia” com Olímpia. A imagem dos dançarinos de madeira é inquietante por justamente apagar a distinção entre o dançarino de carne e osso e o de madeira<sup>37</sup>, sendo preciso especificá-los. Acentua-se, assim, para a dúvida do simulacro da vida (MORAES, 2002). Em seguida ao trecho supracitado, Ludwig ironiza: “uma boa máquina de tricotar meias, a meu ver, supera de longe a mais perfeita e maravilhosa máquina musical” (HOFFMANN, 1993, p. 103). Daí em diante, sucede-se uma discussão científica a respeito do princípio superior da música, inalcançável para a música mecânica. Hoffmann faz um longo trecho ensaístico para demonstrar a superioridade da mecânica aplicada às ciências naturais, trazendo à baila conhecimentos sobre música e filosofia.

Nos diários de Hoffmann, há menções à espetáculos musicais de autômatos, em que o escritor relata sentir angústia pelo mesmo motivo (2002, p. 95): “Hoffmann descreve no seu diário um desses espetáculos, a que teria assistido na cidade de Dresden, em que uma orquestra completa executava um belo concerto em perfeita coordenação de movimentos, observando que a plateia mal podia esconder o desconforto por estar diante de seres sem vida”. Também podemos encontrar esses dados biográficos no estudo de Oscar Cesarotto: *No olho do outro* (1987).

A crítica de Hoffmann fica clara com a presença de outras personagens que apresentam certa relação com pessoas reais e importantes da época, figuras ligadas diretamente ao evento dos autômatos. Trata-se do caso do Professor X, por exemplo, personagem ficcional que, no texto, é relacionado a uma figura real: Gottfried Christoph Beires (1730-1809). Isto se comprova no seguinte trecho: “os senhores, aliás, devem saber que o Professor possui autômatos magníficos, em especial os musicais, rivalizando de longa data nessa ciência com o conselheiro áulico B., com quem se corresponde sobre toda espécie de arte mecânica e também mágica, e que tem tudo para surpreender o mundo” (HOFFMANN, 1993, p. 98). Beires foi o comprador

---

<sup>37</sup> A imagem do dançarino humano e da dançarina de madeira não é exclusiva do conto de Hoffmann. Ela aparece no ensaio/conto de Henrich von Kleist, “Sobre o teatro das marionetes”. No texto, Kleist afirma que a marionete é superior ao humano pelo fato de ser artificial. Como observa Moraes (2002, p. 96), está privada de toda consciência humana, obedecendo apenas às leis da matéria.

dos autômatos de Vaucanson após sua morte, incluindo-o em sua galeria de curiosidades na Alemanha. Losano (1998) afirma que este fato teria contribuído para a acolhida dos autômatos na literatura da época, e cita justamente Hoffmann como exemplo. O Professor, por sua vez, é responsável pela criação do Turco. Não somente à figura de Gottfried Beires, mas podemos aproximar o Professor também de Wolfgang von Kempelen, o criador do Turco real, pelo fato de ambos serem conselheiros áulicos e, obviamente, criadores dos bonecos farsantes.

O Professor X é tido por aqueles que o conhecem como um homem sábio e respeitável. Eis como o ancião da cidade o descreve: “um homem profundamente versado nas artes desse gênero, e que há muitos anos se encontra dentro dos muros da nossa cidade, sendo conhecido e reverenciado por todos” (HOFFMANN, 1993, p. 97). Entretanto, essa descrição positiva não condiz com a impressão das personagens principais quando, em busca por respostas sobre o estranho autômato Turco, encontram-se pessoalmente com o Professor, conforme se nota no seguinte trecho:

Encontraram um homem de animada aparência; seus pequenos olhos cinzentos fitavam de maneira desagradavelmente incisiva, ao redor de sua boca flutuava um sorriso sarcástico, que nada tinha de atraente [...] A voz do Professor tinha algo de extremamente antipático, como o timbre agudo de um tenor estridente e dissonante, que combinava muito bem com o tipo charlatanesco sob o qual gabava-se de suas *curiosidades* (HOFFMANN, 1993, p. 102, grifos nossos).

Se tomarmos as pistas da enunciação, o caráter charlatanesco do Professor corresponde à crítica de Hoffmann, pedra de toque do texto. Assim, ironiza-se o material narrado. O contraste das opiniões também satiriza o senso comum. As massas, encantadas por aquelas engenhocas, são incapazes de perceber a realidade.

Em tudo o que diz respeito a autômatos, Hoffmann subverte o material de trabalho e o transforma em pura ficção. O Professor X, identificado pelos seus autômatos, é descrito como se quase fosse, também, mecânico (“o timbre agudo de um tenor estridente e dissonante”). Isto porque, como indica o seu nome, o Professor X é um enigma a ser decifrado. No texto, é ele quem vai confundir os jovens e se apresentar misteriosamente ligado ao passado de Ferdinando. Afinal, como se afirmou, o Turco revela o segredo de Ferdinando sobre um antigo e platônico amor dedicado a uma cantora misteriosa que teria conhecido em seus sonhos. Até o encontro de Ferdinando com o Turco, não conhecemos a história. Somente depois de passado a cena do Turco é que temos a informação, quando Ferdinando decide compartilhar o conteúdo da profecia que tanto o perturbara para o amigo. Eis o trecho:

Pela primeira vez na vida falei hoje do momento mais importante de minha existência, e você, Ludwig, é o único a quem confiei meu segredo! Mas eis que agora uma força estranha e hostil penetrou em mim! Ao me aproximar do Turco, perguntei, pensando na amada de meu coração: ‘ainda terei no futuro um momento igual ao mais feliz da minha vida?’ O Turco, como você terá notado, não queria responder; como eu insistisse, finalmente disse: ‘Meus olhos contemplam teu peito, mas o brilho do ouro que está voltado para mim confunde minha visão. Vire o retrato!’ Como exprimir a sensação que abalou todo o meu ser? – você deve ter percebido a emoção. A imagem em meu peito estava realmente na posição descrita pelo Turco; sem que me observasse, virei-a e repeti a pergunta; então o autômato falou num tom sinistro: ‘Infeliz! No momento em que a vires novamente, ela estará perdida para ti!’ (HOFFMANN, 1993, p. 95).

A amada perdida a que o Turco se refere se encontra no peito de Ferdinando, em um retrato, pintado pelo jovem logo depois da aparição onírica misteriosa. Ele conta que, certo dia, teria viajado com seus amigos e, depois de muitas aventuras joviais envolvendo mulheres e bebidas, teria sonhado com uma cantora misteriosa. Isto porque, à noite, escutara num quarto ao lado do qual se hospedara um canto feminino, o que lhe causara certa impressão. No sonho, então, a amada aparece imaginada, muito bela e bem vestida, cantando para Ferdinando e dizendo: “consequiste então me reconhecer, meu querido Ferdinando! Sim, eu sabia que só cantando podia voltar a viver totalmente em ti; pois cada som que emiti já repousava em teu peito e bastou o meu aspecto para fazê-los vibrar” (HOFFMANN, 1993, p. 93). No outro dia, totalmente transtornado pela experiência, Ferdinando decide eternizá-la em imagem, pintando a figura e levando-a consigo em um medalhão. Um amor platônico e oculto que, graças ao Turco, vem à tona.

Assim, nesta confusão de personagens, argumentos e acontecimentos, temos uma narrativa caótica onde ora o narrador nos permite ver de uma forma, ora de outra, controlando o acesso do leitor ao segredo do boneco. Antes de dispor dos fatos, ele convida o leitor a aceitar a angústia, a sentir desprezo pelo jocoso daquelas figuras. Como um ventríloquo, ele confunde as vozes das personagens com a dele próprio, mascarando o verdadeiro sentido por trás das suas palavras e apagando os modelos sob as figuras, sem nunca, porém, tirá-los de jogo.

### 3.2 E. T. A. HOFFMANN E A SUA DESCOBERTA

O conto irônico de Poe sobre o autômato de von Kempelen se chama, curiosamente, “Von Kempelen e sua descoberta”. Qual seria esta descoberta? No texto, um alquimista tenta transformar uma mistura metálica em ouro. A descoberta de von Kempelen consiste, portanto, em uma farsa. Já em Hoffmann, se o Turco aparece em “Os autômatos”, a descoberta de von

Kempelen, porém, aparece em “O homem da areia” com a boneca Olímpia. Como condensação às ideias sobre autômatos expostas em “Os autômatos” pelo boneco Turco, a personagem Olímpia pode ser pensada como aquilo que Hoffmann realmente aprendeu com a farsa do autômato: a arte da ilusão, de criar confusão no seu leitor.

O quarto de Olímpia, com a janela e a cortina sempre abertas, é como se fosse o palco teatral, no qual ela parece encenar a ilusão. Natanael, do outro lado, vai se colocar como o espectador de que fala Mannoni (1973), que projeta no palco teatral o seu palco imaginário, sempre a procurar pela ilusão, ali mesmo na confusão que o teatro busca causar. Ilusão que será produtora das identificações do Eu. Desta forma, ele procura em Olímpia algo que supra aquela falta de vida, pois, assim como o espectador do teatro, sabe que aquilo à sua frente é pura ficção. Para se entregar à identificação, ele precisa da negação fornecida por aquela confusão. Vale lembrar que esta confusão de que fala Mannoni é fornecida pela economia do teatro, ao permitir a projeção, mas também afastar o espectador, fazer com que ele a negue. Mannoni afirma: “o teatro não deve apenas ter efeitos de liberação psíquica, mas também de consolidar nossas defesas” (MANNONI, 1973, p. 182). De forma semelhante, Natanael vai transformar Olímpia em um ser completo, ali se identificando, mas também habitando a negação do fetiche, como demonstra os seus conflitos com Clara. Decorre-se, desse processo, a sua paixão, e então Natanael passa a ver em Olímpia a tão buscada completude imaginária.

Olímpia, enquanto criação de Spalanzani, não constituía, ainda, criatura completa; era necessário a identificação do outro para que a farsa fosse, de fato, efetivada. Para isso, Spalanzani, senhor da farsa, como Maelzel e von Kempelen, bem como o Professor X de “Os autômatos”, fica em plano de fundo, quase imperceptível, inserido como uma figura sombria naquele teatro que se representa, como deixa entrever o próprio narrador na cena em que Natanael dança com Olímpia: “O Professor Spalanzani passou algumas vezes diante dos bem-aventurados, e de uma hora para outra pareceu a Natanael que uma extrema obscuridade se espalhava pelo salão” (HOFFMANN, 2017, p. 106). Assim, na encenação de Olímpia, Spalanzani atua como um empresário, mas de forma sombria, como um sujeito oculto por detrás do saber, atrás da metáfora de Olímpia. Não como o ventríloquo, mas como Professor, detentor do saber oculto. Isto para que a identificação de Natanael se dê com Olímpia, e não com ele, mas mantendo o triângulo amoroso como um terceiro. De forma semelhante, mas distorcida, está Coppola, o segundo criador da Olímpia, que atua na farsa como um Outro, ou seja, finge-se desconhecê-lo, negar sua influência, quando na verdade ele está bem ali, e é para ele que se fala. Coppola estava lá na primeira vez que Natanael viu Olímpia de perto com a luneta nos olhos. Natanael se distrai com a visão e esquece de sua presença: “um pigarro e um pisoteio o

despertaram do elevo. Coppola estava atrás dele” (HOFFMANN, 2017, p. 102). O esquecimento daquela presença é o que vai permitir que Coppola aja pelas surdinas e destrua aquela farsa tranquilizadora de Natanael, à maneira do Outro, que irrompe na promessa do gozo, impedindo o sujeito do prazer. A relação de Spalanzani e Coppola com Natanael e seu objeto lembra Eros e Tânetos, desejo e destruição, instinto de vida e instinto de morte. Como Freud nos ensina, o objetivo da vida é a morte. Da mesma forma a farsa de Olímpia é concebida para a destruição. Assim, por mais que seja, também, criador, Coppola exerce o papel daquele que destrói, compondo assim uma posição ambígua, levando a ilusão ao seu lugar de origem: o nada, representado pelo vazio das cavidades de Olímpia desmontada.

Spalanzani e Professor X, assim como von Kempelen, são ilusionistas que, ao mesmo tempo em que acreditam na burla que praticam, também cultivam essa crença como um empresário. Podemos lembrar das palavras ditas por von Kempelen: “tudo se baseia em uma ilusão”. Assim como Poe, que esclareceu anos mais tarde a descoberta de von Kempelen em dois textos diferentes, Hoffmann, também em dois textos, assimila a tal “descoberta” de von Kempelen. Primeiramente como reprodução, de forma distorcida, porém (“Os autômatos”), e, então, transformada, criando assim a sua farsa perfeita em “O homem da areia”.

### 3.3 DANÇARINO EM CARNE E OSSO E DANÇARINA DE MADEIRA

A imagem de Ludwig do dançarino em carne e osso rodopiando com a dançarina de madeira (epígrafe do presente capítulo) é uma chave importante para se entender a representação do autômato na obra de Hoffmann. A imaginação vai se concretizar, como cena, em “O homem da areia”, quando Natanael tira Olímpia para dançar no baile. Em “Os autômatos”, porém, ela já havia sido pensada, aparecendo durante um diálogo, descrita, para a fantasia do leitor. Vamos lembrá-la, citando o trecho do conto de 1814, reescrito em 1819:

Já a relação de um homem vivo com figuras inertes que imitam com perfeição os movimentos e a forma do ser humano é para mim algo de opressivo, sinistro, eu diria aterrador. Não posso deixar de imaginar que deve ser possível fazer com que autômatos, através de mecanismos internos ocultos, dançam com graça e agilidade, associando-lhes homens vivos que rodopiarão com eles danças de todos os tipos, onde se veria o dançarino em carne e osso agarrar a dançarina de madeira e sair girando com ela – você suportaria esta visão um minuto que fosse, sem ficar intimamente horrorizado?” (HOFFMANN, 1993, p. 103).

O presságio de Ludwig se concretiza no conto “O homem da areia”. Como sabemos, embora tenha sido escrita depois, a história precede à coletânea *Irmãos de Serápio*. Portanto, a

imagem já é familiar ao leitor (e ao escritor), criando, assim, um elo intertextual. Outro fato a se mencionar é que, para o leitor da segunda metade do século XIX, até aqueles dos dias de hoje, que certamente conhece a história de Olímpia antes mesmo da leitura de “Os autômatos”, há ainda outra intertextualidade: a cena em que Olímpia dança com Hoffmann, na ópera de Offenbach, *Les contes d’Hoffmann*. Isto sem contar os ballets e peças inspiradas na história da boneca dançarina de Hoffmann, bastante populares na época e que encontramos até a contemporaneidade, representados com a mesma graça – e talvez o mesmo teor ambíguo, próximo do sinistro. Enfim, em “O homem da areia”, a cena em questão acontece durante o baile que apresentava Olímpia para a sociedade, quando Natanael a tira para dançar. Eis o trecho:

Fria como o gelo era a mão de Olímpia. Natanael sentiu um calafrio mortal percorrer seus membros, buscou-lhe os olhos, eles corresponderam radiosos, plenos de amor e desejo. Nesse instante, então, foi como se o pulso circulasse sob a pele fria e a corrente de vida fluísse impetuosa. De amores exaltado, também nele pulsava célere o sangue; ele enlaçou a bela Olímpia, e ambos se lançaram entre os casais dançarinos. Ele acreditava ser capaz de bailar ao compasso, mas na precisa estabilidade bem particular da dança de Olímpia, o que por vezes o obrigava a deter-se, constatou quando lhe faltava ritmo em comparação a seu par. Renunciava dançar com qualquer outra moça (HOFFMANN, 2017, p. 105).

Trata-se de uma cena assaz cômica e interessante, quase encantadora. O foco narrativo sobre Natanael nos permite ver com clareza o que aponta Ruth Brandão sobre ele ver o seu próprio brilho refletido nos olhos mortos de Olímpia, e, por meio do reflexo, dar vida à personagem. Na sua irreverência, ainda, o narrador hoffmanniano vai além, e deixa a entender que Natanael expressa dificuldade em acompanhar a moça. Temos, assim, uma verdadeira encenação de uma cena antiga, como se “Os autômatos” fosse um esboço de roteiro do novo conto, reforçando a ideia de um exercício literário do autômato, da farsa.

A descrição de “Os autômatos” dá lugar à imagem, ao verdadeiro quadro de palavras que Hoffmann pinta em “O homem da areia”. Essa atitude é uma marca do escritor alemão, bastante inspirado pelos pintores pré-românticos. Hoffmann busca ao narrar os efeitos da pintura, compondo uma espécie de efeito pictórico com as palavras. Não por acaso seu primeiro livro de contos intitula-se *Fantasia ao estilo de Callot*. Como nos conta Karin Volobuef (1998), o termo *Noturnos* também tem suas raízes na pintura, e só depois de Hoffmann é que vai ser adicionado ao vocabulário literário. A imagem da dançarina de madeira em “Os autômatos” faz-se descrita por Ludwig em disposição semelhante à de Natanael, que, em suas próprias palavras, pinta um quadro em seu íntimo do Homem da Areia para retratar o seu horror:

“um apavorante quadro do terrível Homem-Areia eu pintei então em meu íntimo” (HOFFMANN, 2017, p. 78).

Mas, se em “Os autômatos”, o monstro é claramente as máquinas, como sugere o próprio título, que lugar ocupa a dançarina de madeira, se esta parece aquém do humano e do inumano? Vemos que o título de Hoffmann mais confunde do que separa homens e máquinas, colocando este no regime daquele. Em “O homem da areia”, vemos esta crítica descrita em uma bela cena romântica, acentuando a ironia e a efetividade da mensagem. O temor fascinante e sinistro que tanto a imagem quanto a cena exprimem, igualmente, fazem parte do projeto literário de Hoffmann, em que o autômato se tornou quase uma obsessão. Enquanto em “Os autômatos” temos a imagem dada à imaginação, em “O homem da areia” temos quase um silêncio, que faz o seu sentido ecoar ao longo de todo o texto. Assim, o sujeito da enunciação adota nova posição acerca de seus fantasmas, reformulando-os nesta cadeia textual e tornando-se cada vez mais consciente, mais simbólico.

A imagem da dançarina de madeira nos leva a uma nova referência, agora externa à obra de Hoffmann. Trata-se do conto “Sobre o teatro de marionetes”, de Henrich von Kleist, publicado em 1810, mas pouco conhecido em sua época. Nele, temos o argumento da supremacia do títere ao homem, pois “seu poder de interrogar as qualidades humanas decorre justamente do fato de estar privada de toda consciência e obedecer apenas às leis da matéria” (MORAES, 2002, p. 96). Kleist explora essa questão por meio de uma conversa entre o narrador e um bailarino de ópera, que afirma que todo bailarino deveria aprender com o manequim, pois este representa o princípio cênico da dança, perdido na expulsão do homem do paraíso, ou seja, no momento em que se concebeu a consciência, que prejudica a graça e pureza do movimento.

O texto de Kleist é composto de forma sumária, à maneira de ensaio, em que o narrador expõe o seu argumento por meio de uma situação ficcional – o bailarino, ao ser questionado, conta ao narrador o porquê de sempre observar os shows de marionetes populares. Assim, as imagens podem ser livremente imaginadas pelo leitor. O bailarino conta as histórias mais singulares, em que a marionete se prova superior ao homem, com toda a sua graça e liberdade, enquanto o homem se mostra sempre submisso à consciência, às leis físicas mais diversas, enfim, tudo não deveria ter espaço no palco.

“E que vantagem teria esse títere sobre dançarinos vivos?”  
 “Que vantagem? Primeiramente, uma vantagem negativa, meu excelente amigo, isto é, a de que nunca seria afetado. Pois a afetação aparece, como o senhor sabe, quando a alma (*via motrix*) se acha em algum ponto que não o do centro de gravidade do movimento. Uma vez que o títereiro, na realidade, por meio do fio ou o arame, não tem em seu domínio nenhum outro ponto exceto esse, todos os demais membros são, portanto, o que devem ser, mortos, puros,

pêndulos que obedecem à mera lei da gravitação; uma excelente qualidade, que buscamos debalde na maioria de nossos bailarinos (KLEIST, 1993, p. 199).

No trecho, Kleist se refere à consciência como o titereiro do bailarino de carne e osso. Assim, a imagem do dançarino de carne e osso que não acompanha o movimento da marionete, é construída em forma de argumento. Para Kleist, o é homem alienado pela própria consciência, pois o conhecimento o levou à enganação, prejudicando a sua qualidade cênica. Resta-lhe invejar a graça e a pureza do manequim.

No texto de Hoffmann, temos semelhante imagem, mas em tempo presente, com Natanael tentando acompanhar os passos de Olímpia. Desta forma, o sentido requer a interpretação, sempre em aberto, mas a disposição ainda é semelhante. O registro é claramente irônico e jocoso, de forma que a superioridade da marionete, se não faz do homem inferior, coloca-o sobre suspeita. Como Moraes perfeitamente coloca, esses textos falam do homem, ou daquilo que se acreditava ser este homem. Assim: “no texto de Kleist – um avesso da teoria cartesiana – afirma-se a superioridade da máquina sobre o homem; no conto de Hoffmann, o acento incide sobre a dúvida” (MORAES, 2002, p. 96).

Em seu estudo, Mannoni comenta sobre as diferenças entre o guinhol, teatro de fantoches segurados pela mão, e seu sucessor, o teatro de marionetes, em que os bonecos são comandados por fios transparentes. Esse tipo de espetáculo, conta ele, feito “para uma idade, ou para um nível de personalidade em que o Superego não é instância separada” (MANNONI, 1973, p. 186), é muito importante, pois ensina o pequeno espectador a lidar com as suas próprias fantasias. Mannoni conta que as transformações nesse tipo de espetáculo levaram à transformação da posição do próprio espectador: “é um fato notável, que fala bastante sobre a importância das técnicas, que desde que os guinhóis segurados com a mão foram substituídos por marionetes com barbantes, a posição do espectador se transformou” (MANNONI, 1973, p. 186). Sobre isto, Mannoni faz uma suposição curiosa. Ele diz que, no espetáculo de marionetes, diferente do guinhol, o homem

tende a se identificar com o empresário, torna-se demiurgo, manobra brinquedos, bonecas, que são talvez seus filhos... Será porque o guinhol parece ter parte ligada com as potências ctônicas que arrasta consigo uma parte de medo e de malefício, mais ou menos dominada, enquanto as marionetes, aéreas, são mais aptas a sugerir uma atmosfera de conto de fadas? (MANNONI, 1973, p. 186).

A hipótese de Mannoni aparece em Kleist, já que, para ele, a marionete remete ao paraíso perdido, a fantasia do homem pré-adâmico. Em Hoffmann, temos um novo passo, em que não mais a marionete, mas o autômato é que convoca a nova posição do espectador. O

Turco e os autômatos de Vaucanson são livres do titereiro, e atendem somente à mecanismos ocultos, os mesmos que Descartes afirmou existir, de forma quase idêntica, no homem. Ao cortar o vínculo da marionete com o seu demiurgo, a identificação do homem é com a máquina, levando à sentidos negativos e ameaçadores.

Em “O homem da areia”, por meio da imagem da dançarina de madeira, Hoffmann brinca com essa questão, ao colocar, em meio a cena, a figura de Spalanzani, sombria e ambígua, como um empresário, um ilusionista, sempre por trás do casal de dançarinos. Trata-se de uma armadilha para o leitor, que encontra nessa economia um suporte para a sua negação, necessária à identificação com a cena. Assim, Spalanzani atua como um Outro, a que será direcionada a projeção do Eu, mantendo a ilusão do controle do titereiro. Permanecemos fora da cena, rindo do pobre Natanael, em uma demonstração de superioridade racional, até sermos surpreendido pelo questionamento do regime do homem e da máquina. Nesse sentido, Hoffmann nos faz questionar não somente sobre o que é humano ou deixa de ser, mas principalmente os limites da fantasia. A inexistência dos fios nos autômatos é substituída pela imaginação, mas ela também vai causar efeitos ambíguos, sugerindo que exista também sobre nós alguma força desconhecida que nos controla, fazendo-nos meras marionetes de um teatro grotesco, em que atuamos com a mesma autonomia do títere.

Tanto o texto de Hoffmann, quanto o seu predecessor, o de Kleist, exploram uma recusa, em diferentes níveis, do conhecimento entronizado pelo antropomorfismo, indo contra a premissa básica da ciência do século XIX, que insistia em colocar o homem acima das outras coisas, a máquina, o objeto. Nessa certeza, revela-se o recalque das dúvidas mais pavorosas. Ambos os artistas, Kleist e Hoffmann, atacam essa recusa por meio de um meio em comum: a questão da arte, que parece estar intimamente ligada com a imagem da dançarina artificial.

A imagem da dançarina de madeira e o dançarino “de verdade” é emblemática, pois, além de representar tão bem as preocupações românticas em relação à arte, encarna a alienação do objeto artístico na modernidade. Em “O homem da areia”, Hoffmann faz com que a sua linguagem encene essa dança, nos levando em um ritmo frenético de questionamentos até incidirmos sobre a dúvida: a dúvida do que é sujeito e do que é objeto; do que é essência e do que é aparência. Na modernidade, a dançarina de madeira dança lado a lado ao dançarino de carne e osso, a ponto de não ser possível mais distinguir quem (ou o que) comanda a dança. A dificuldade de Natanael em acompanhar os passos da amada revela um artista que, com o tempo, perdeu o controle da sua obra, assim como o homem viu o domínio esvair de suas mãos o controle sobre a própria atividade criadora, que agora o ameaça.

### 3.4 DESEJO INFANTIL, ANGÚSTIA ADULTA: O QUEBRA-NOZES

As três narrativas de Hoffmann sobre bonecos (“O Quebra-Nozes”, “Os autômatos” e “O homem da areia”) apresentam características diferentes em termos de tratamento da personagem. Enquanto em “O Quebra-Nozes” o insólito aparece sob o registro do maravilhoso, sendo a personagem representada de forma positiva, nos outros dois contos, temos a dúvida fantástica, em que o autômato passa a ser representado como um monstro horrendo, ou mesmo uma farsa que vem a causar escândalo social. Efetiva-se, assim, tratamentos que são aparentemente opostos para uma mesma personagem. Entretanto, a repetição do autômato na obra de Hoffmann não é unívoca, mas ambígua, de forma que a mesma personagem toma sentido diversos. Trata-se de uma característica própria deste tipo de personagem, que, ao longo das épocas, na realidade e na literatura, provocam sentidos e sentimentos diversos.

Em *Das unheimliche* (1919), analisando o caso de Olímpia, Freud afirma que, para a criança, a animação das bonecas pode ser motivo de desejo. Portanto, não há nada de inquietante em tratar as bonecas como seres vivos, pois, “na idade em que começa a brincar, a criança não distingue claramente entre os objetos vivos e inanimados, e gosta de tratar sua boneca como um ser vivo” (FREUD, 2010, p. 349-350). A respeito disso, Freud remete a uma paciente, que na infância acreditava que se olhasse intensamente suas bonecas elas acabariam ganhando vida. Freud, comparando com o caso da boneca Olímpia, depara-se com um paradoxo, pois somente a ideia da boneca animada não é material direto para o inquietante.

Curiosamente, no caso do Homem da Areia vimos o despertar de um velho medo infantil, e no da boneca animada não se pode falar em angústia; a garota não receava a animação de suas bonecas, talvez as desejasse. A fonte do sentimento inquietante não seria, aqui, uma angústia infantil, mas um desejo infantil ou tão somente uma crença infantil. *Isso parece uma contradição; possivelmente é apenas uma complexidade* (FREUD, 2010, p. 350, grifos nossos).

A comparação dos casos leva-o a formular que a realização de desejos infantis na vida adulta pode ser motivo de angústia, constituindo-se uma experiência *unheimliche* de retorno do recalcado. Assim, faz ressurgir aquilo que se acreditava superado pelo sujeito. Antes motivo de desejo, as fantasias infantis transformam-se, agora, em angústia, e passam a se apresentar de outras formas na realidade adulta. Freud exemplifica o medo de ser enterrado vivo, a que relaciona com o desejo infantil de viver no ventre materno. Assim, o que se tem de apavorante nessa e em outras fantasias constitui-se apenas como “a transformação de uma outra, que originalmente nada tinha de pavorosa, e era mesmo sustentada por uma certa lascívia” (FREUD,

2010, p. 364). Na obra de Hoffmann vamos encontrar esse processo de transformação do desejo em angústia na passagem do autômato de figura positiva, em “O Quebra-Nozes”, para negativa, em “Os autômatos” e “O homem da areia”.

A pequena Marie, de “O Quebra-Nozes<sup>38</sup>”, como a criança do caso de Freud, anima-se com a vida de seus brinquedos e fala como se eles estivessem vivos. Assim, no texto, vamos encontrar o uso da prosopopeia, da personificação, como tentativas de invocar o elemento infantil: “a [boneca] permaneceu elegante e silenciosa” (p. 202); “quando o relógio ficava doente” (p. 202). Em “O Quebra-Nozes”, para alcançar o efeito desejado, os objetos precisam ser dotados de uma vida que faz aproximar o leitor daquele mundo infantil, em que estas distinções são eliminadas. Assim, a narrativa tematiza de diversas formas a riqueza do mundo dos brinquedos no próprio ato de leitura.

Ouviu-se um suave repique de sinos, as portas e janelas abriram-se e deixaram ver delicadas figuras de cavaleiros e damas, com chapéus de plumas e vestidos de gala, caminhando dentro do castelo. No salão central, que até se assemelhava em chamas tal era a luminosidade dos lustres prateados, crianças dançavam com túnicas e saiotas ao som de música de campânulas. Um cavaleiro de paletó verde-esmeralda assomava de vez em quando a uma janela, acenava e se afastava novamente. Outro, similar ao próprio Padrinho Drosselmeyer, mas pouco maior que o polegar do papai, chegava às vezes à porta do castelo, às vezes entrava, chegava à porta, entrava (HOFFMANN, 2017, p. 195).

Nesse trecho, o narrador refere-se à casa de autômatos, construída pelo relojoeiro Drosselmeyer. Os autômatos aparecem dotados de uma aura maravilhosa que encanta as crianças, mas acabam caindo no esquecimento, devido ao tédio que causam, já que são mecanismos construídos para exercer uma gama limitada de movimentos repetitivos. Às queixas do sobrinho impaciente, o Padrinho responde: “o mecanismo está programado dessa maneira, e assim precisa permanecer” (HOFFMANN, 2017, p. 195). O construtor de autômatos

---

<sup>38</sup> O conto “O Quebra-Nozes e o Camundongo-rei” narra as aventuras da jovem Marie na tentativa de salvar o seu querido Quebra-Nozes, brinquedo que ganhara de natal do padrinho Drosselmeyer, um construtor de autômatos bastante excêntrico e imaginativo. É ele quem presenteia Maria com o boneco quebra-nozes. Certa noite, o irmão de Marie, Fritz, quebra o seu boneco ao tentar forçar uma noz entre seus dentes. Marie se desespera e passa a noite acordada cuidando do seu boneco, arrependida de tê-lo deixado descuidado. Ela descobre então que ele é vivo e responde aos seus chamados, assim como todos os seus brinquedos. No mundo dos brinquedos, o Quebra-Nozes é responsável por deter o malvado Rato-Rei, que, com seu exército de roedores, tenta atacar os brinquedos todas as noites. Marie passa a tentar salvá-lo da ameaça, como uma forma de se redimir. Ela descobre pelo padrinho que o Quebra-Nozes é, na verdade, um príncipe amaldiçoado, que no passado tentara salvar a Princesa Pirlipat da maldição da Mãe dos Ratos, que buscava se vingar do Rei pela morte de seus filhos, ao transformar a pequena princesa em um monstro. Na época, o príncipe Quebra-Nozes acabou caindo nas garras da maldição, se tornando um boneco feio. O Rato-Rei, inimigo do Quebra-Nozes, que tem sete cabeças e um cetro, é, na verdade, o resultado dos sete filhos mortos da velha ratazana. No fim, Marie consegue ajudar o Quebra-Nozes a matar o inimigo. Assim, a maldição se quebra e eles viajam juntos para o mundo dos brinquedos, tornando Marie a sua princesa.

entristece ao perceber que seus brinquedos não causam mais interesse nas crianças, pois, na medida em que elas crescem, perde-se o gosto por aquele tipo de brincadeira contemplativa: “esse engenho não é para crianças ignorantes, vou empacotar meu castelo novamente” (HOFFMANN, 2017, p. 196).

No caso das crianças, ainda não há uma distinção completa entre os limites do Eu em relação aos objetos. Os brinquedos, como suportes imaginativos, ocupam um espaço de extensão do Eu em formação. Não estão situados na experiência interna ou externa do sujeito, mas em um outro lugar (AGAMBEN, 2012). Marie adoece quando o seu boneco é quebrado pelo irmão, e à experiência traumática, ela vai responder com o insólito (ANDREO; CEZAR, 2013). As histórias de conto de fadas do padrinho sobre o Quebra-Nozes oferecem material para transformar a realidade. Assim, a animação das bonecas é motivo de harmonia para a criança e a ajuda a superar o recalque das experiências traumáticas da realidade.

O leitor reconhece o mundo em que adentra como distante do seu, entretanto, a personagem do boneco animado, por mais positiva que seja, ainda mantém o seu ar de estranheza. Seu tratamento, em tese, nada tem de amedrontador e negativo, mas por si só pode provocar efeitos ambíguos no leitor adulto, que, como Marie, pode acabar se questionando: “Que boba eu sou, assustando-me por nada e chegando a crer que um boneco de madeira possa fazer careta! Mas meu Quebra-Nozes de estimação, apesar de esquisito, é bondoso, por isso precisa ser acarinhado!” (HOFFMANN, 2017, p. 202).

Nesse sentido, há algo no material dessa personagem que parece sempre desembocar no inquietante. Algo a se mencionar, por exemplo, é o fato de que a personagem do Quebra-Nozes aparece novamente em Hoffmann, dessa vez em “Os autômatos”, conto em que os bonecos vivos são motivos de desconforto. Na narrativa, vamos encontrá-lo como uma memória de infância de Ludwig, que compara o boneco de Marie com o horrendo autômato Turco:

“devo confessar”, continuou Ludwig, “que a figura, logo que entrei, lembrou-me nitidamente um belíssimo quebra-nozes que, quando eu era criança, ganhara de um primo no Natal. O homenzinho representando pelo quebra-nozes apresentava um semblante de gravidade cômica, e, quando devia quebrar uma noz muito dura, girava, cada vez, graças a um mecanismo interior, enormes olhos que lhe saltavam da cabeça; isso proporcionava ao objeto algo de tão vivo e burlesco que eu podia brincar horas a fio com ele, que se tornava em minhas mãos uma verdadeira mandrágora (HOFFMANN, 1993, p. 96).

Podemos dizer, a partir do trecho, que o quebra-nozes está no texto como uma imagem pela qual entendemos os autômatos, associados a estas figuras bizarras e ridículas, que os adultos brincam buscando refazer a infância perdida, sem muito sucesso. Ludwig ridiculariza

as figuras, ao mesmo tempo em que assume o seu medo: “depois disso, todas as marionetes, por mais perfeitas que fossem, pareciam-me, comparadas ao meu esplêndido quebra-nozes, inertes e sem vida” (HOFFMANN, 1993, p. 96), diz ele, afirmando em tom infantil: “Ainda prefiro o meu quebra-nozes!” (HOFFMANN, 1993, p. 96-97). Logo em seguida, porém, o narrador faz lembrar a sua desestabilização perante o Turco: “todos riram muito, mas unanimemente acharam que a opinião de Ludwig ser mais divertida do que verdadeira” (HOFFMANN, 1993, p. 97). Assim, ele deixa entrever o próprio conteúdo inconsciente que perpassa a sua história do quebra-nozes, *fantasma* que aparece no real, atestando sua insuficiência e dissimulação, no sentido de que o sujeito reconstrói a sua própria história em torno da imagem (BARTHES, 1980). Ludwig espera dos outros autômatos o que tinha com o seu quebra-nozes. Essa insatisfação é motivo de angústia e vai aparecer como pavor por meio da figura do boneco Turco.

A história do Quebra-Nozes da infância de Ludwig é como se fosse a versão deformada de uma outra conhecida ao leitor: a da menina Marie, considerando a ligação entre os contos. Marie usa o Quebra-Nozes para preencher um momento traumático (CEZAR; ANDREO, 2013). Já Ludwig, adulto, vai se remeter ao Quebra-Nozes quando se confronta com o boneco Turco, figura aterradora que aparece para lembrar todo o seu medo daquelas figuras sem vida. A ligação entre as personagens demonstra a transformação do desejo infantil em angústia. Assim, a importância do boneco mostra que, na medida em que se deixa para trás a capacidade de animar o mundo se olharmos intensamente para ele, como a paciente de Freud (“estava certa de que suas bonecas adquiririam vida se as olhasse de determinada forma, o mais intensamente possível”), esse desejo pode muito bem irromper no real, mas em forma de angústia, ou seja, algo que não foi completamente simbolizado, que resiste apesar da descoberta da impossibilidade.

Assim, no caso da personagem do boneco animado, estamos falando de um tipo de fantasia que não é perfeitamente simbolizada, sempre deixando restos, algo do qual não se pode falar totalmente. Do doce e esquisito quebra-nozes para o horrendo Turco, há uma intermitência curiosa de questionamento, de material perdido, que vai aparecer, por fim, em Olímpia. Nossa boneca não é nem bela, nem horrenda, mas ambas as coisas. Basta lembrar da inquietação que provoca na sociedade, que não sabe bem defini-la, pressentindo sempre algo indizível sobre a moça, como admite um dos amigos de Natanael: “Com efeito, é bem estranho que nós, a maioria, sejamos unânimes concernentes à Olímpia, que nos pareceu imóvel e impassível (...) Olímpia nos causou uma impressão bastante sinistra” (HOFFMANN, 2017, p. 107-108). Ela acaba sendo tanto a salvação de Natanael, como o Quebra-nozes de Marie, como também se

equipara ao Turco em questão de inquietação. Entretanto, o seu sentimento é sempre um silêncio, sempre um questionamento, diferentemente das outras personagens. Depois de tomado os dois contos anteriores como trampolim, veremos a seguir como se dá o refinamento da personagem do boneco animado em “O homem da areia”, em que temos não mais uma justaposição do fator insólito, negativo ou positivo, mas, de certa forma, nenhum dos dois motivos, tornando a personagem uma figura de pura inapreensibilidade.

### 3.5 A BONECA: DO PONTO DE VISTA DO IMAGINÁRIO

Agamben (2012) dedica algumas páginas finais do capítulo “No mundo de Odradek” para abordar a questão do brinquedo e seu espaço no mundo dos objetos, tomando a boneca como símbolo emblemático. Ele afirma que os brinquedos “não são algo simples e tranquilizador, nem sequer a sua situação no mundo dos objetos está definida como parece” (AGAMBEN, 2012, p. 97), retomando a presença do brinquedo em cultos domésticos e funerários, como mostra as escavações do século XVIII. Essas antiguidades destituídas de uma definição de subjetivo e objetivo, humano e não humano são pretexto para comentar a forma pela qual o brinquedo nos revela um lugar além das nossas definições binárias: valor de uso ou valor de troca, humano ou não humano, subjetivo ou objetivo, realidade exterior ou interior. Isto porque, na experiência do sujeito, o brinquedo está num espaço distinto, “tanto da ‘realidade psíquica interior, quanto do mundo efetivo em que o indivíduo vive’”, próximo à “área da ilusão” (Winnicott).

Nas crianças que transformam uma cadeira em uma diligência, naquelas que ordenam meticulosamente seus brinquedos como em um museu sem os tocar, mas sobretudo nas outras que, seguindo “uma primeira tendência metafísica”, querem, pelo contrário, “ver a alma” e, com esse objetivo, os revolvem entre as mãos, os sacodem, os batem contra a parede e, por fim, os jogam e reduzem a cacos” (AGAMBEN, 2012, p. 96).

Comentando a respeito da lembrança infantil de Baudelaire de uma visita a uma loja de brinquedos, Agamben vê a cifra da relação dos homens com os objetos nesta estranha comunicação da criança com o seu brinquedo, em que há “um misto de alegria impenetrável e de frustração estupefata” (AGAMBEN, 2012, p. 96). Assim, na relação fetichista da criança com os seus brinquedos, a boneca “é, por um lado, infinitamente menos, por estar longe e ser inapreensível (‘apenas de ti, alma da boneca, nunca se pode dizer onde realmente estás’), mas, por outro, talvez precisamente por isso, ela é infinitamente mais, por ser o objeto inesgotável

do nosso objeto e das nossas fantasias” (AGAMBEN, 2012, p. 97). Retomando os escritos de Rilke sobre a lembrança da sua boneca de infância, Agamben comenta:

A boneca, ao mesmo tempo ausente e presente, aparece então como o emblema – suspenso entre este mundo e o outro – do objeto que perdeu o seu peso nas “mãos do mercador”, e ainda não se transformou nas mãos do anjo. Disso nasce o seu caráter inquietante, sobre o qual Rilke projeta a lembrança nunca aplacada de uma terrível frustração infantil. Mas daí nasce também a sua capacidade de nos fornecer informações sobre a essência da coisa transformada em objeto de desejo (AGAMBEN, 2012, p. 97).

Agamben retira da lembrança de Rilke<sup>39</sup> o material para falar sobre esse lugar em que os brinquedos nos colocam, a “área da ilusão”, este “lugar original, o único a partir do qual se torna possível a experiência do espaço externo mensurável”, *topos outopos* (lugar não-lugar). Para Agamben: “Rilke contrapõe às coisas, tão próximas e cheias de gratidão, às bonecas, como ‘suportes sem alma’ e ‘sacos vazios’” (AGAMBEN, 2012, p. 96). Para ele, aí estaria a verdadeira ciência do homem, que deveria se concentrar nesta “terceira área”, que Winnicott chama de “área da ilusão”.

Fetichistas e crianças, “selvagens” e poetas conhecem desde sempre a topologia que se expressa aqui com cuidado na linguagem da psicologia; e é nessa “terceira área” que uma ciência do homem, que se tivesse liberado de qualquer preconceito do século XIX, deveria situar a sua pesquisa. As coisas não estão fora de nós, no espaço exterior mensurável, como objetos neutros (*ob-jecta*) de uso e de troca, mas, pelo contrário, são elas mesmas que nos abrem o *lugar* original, o único a partir do qual se torna possível a experiência do espaço externo mensurável (AGAMBEN, 2012, p. 98-99, grifos do autor).

O fato de Rilke, em sua lembrança infantil, perguntar onde está a alma de sua boneca faz Agamben pensar: “a pergunta *onde está a coisa?* é inseparável da pergunta *onde está o homem?*” (AGAMBEN, 2012, p. 99). Essa questão resume a ideia de seu capítulo de que a relação do homem com as coisas é uma forma de o homem entender-se, a sua própria imagem e o seu próprio ambiente familiar, como o objeto. Como buscamos retratar na parte anterior do trabalho, a dúvida que gera o inquietante dos objetos aparece ligada à identificação do homem com a sua própria figura. De acordo com Agamben (2012) e Moraes (2002), podemos dizer que a tentativa da arte de buscar pelo “novo homem” revela que, na verdade, o homem não estava em lugar nenhum, tal como o objeto. Assim, a lucidez fez com que os artistas buscassem expor as falácias da certeza da imagem, entronizadas pela ciência do século XIX com todo o seu

---

<sup>39</sup> “Ela (a boneca) deixa-nos quase indignados por causa de sua tremenda falta de memória; o ódio que, inconsciente, sempre constituiu uma parte das nossas relações com ela, irrompe afora, a boneca jaz diante de nós desmascarada, como o horrível corpo estranho sobre o qual dissipamos o nosso calor mais puro [...] porventura, não somos criaturas singulares, nós que nos deixamos guiar para pôr nossa primeira inclinação ali onde fica sem esperanças?” (Rilke apud AGAMBEN, 2012, p. 96).

preconceito, como no exemplo da estética bem modelada do nazismo (MORAES, 2002). Da mesma forma, com Agamben, os objetos não estão em lugar nenhum: “assim como o fetiche, como o brinquedo, as coisas não estão propriamente em lugar nenhum” (AGAMBEN, 2012, p. 99). O que Agamben critica são os preconceitos da ciência do século XIX, que insistem em colocar as coisas como algo externo ao homem, neutro, resumido em valor de uso ou valor de troca. Para ele, a verdadeira cifra da relação do homem com as coisas aparece no exemplo de Rilke e Baudelaire, nesta terceira área que ocupam os brinquedos.

Podemos pensar estas questões aproximando-se do caso dos autômatos de Hoffmann. O conto do Quebra-Nozes representa, de forma emblemática, esta relação fetichista da criança com o brinquedo. Marie é como a criança da paciente de Freud, que olha para a sua boneca esperando que ela ganhe vida, em um ato que revela as primeiras tendências metafísicas dessa relação (AGAMBEN, 2012). No conto, porém, as histórias insólitas do tio sobre o boneco quebra-nozes constituem o material necessário para efetivar o desejo infantil, em que Marie sabe que seu boneco não é vivo, mas *mesmo assim* ele vive (“Que boba eu sou, assustando-me por nada e chegando a crer que um boneco de madeira possa fazer careta! Mas meu Quebra-Nozes de estimação, apesar de esquisito, é bondoso, por isso precisa ser acarinhado!”). O narrador hoffmanniano registra tudo sob aquele olhar, dando vida à cada detalhe, compartilhando aquele imaginário infantil que, no texto, aparece em cada registro. O imaginário, a *cena do sonho* de que fala Freud (MANNONI, 1973), irrompe na economia do texto, que sugere a identificação ao passo em que cria barreiras. Mannoni, em *Chaves para o imaginário*, fala sobre esse lugar tido por Freud como o lugar onde “o problema de distinção do imaginário e do real não é mais formulado” (MANNONI, 1973, p. 175). A brincadeira da criança com a sua boneca habita esse espaço ao mesmo tempo psíquico e real, a “área da ilusão”; o lugar original de que fala Agamben (“fetichistas, crianças e selvagens conhecem [esse lugar] desde sempre”), como leitores adultos, podemos acessá-lo por meio da negação, por um processo que se faz possível pelas potências do texto literário.

Hoffmann percebeu essa potência imaginativa da personagem e assim criou Olímpia, que se torna uma espécie de retorno da boneca infantil, a realização do desejo animista na vida adulta. Sendo assim, sinistra. Natanael, como fetichista, comporta-se à maneira da criança que sacode a boneca em busca de sua alma. Por isso, afirma repetidas vezes: “gire, bonequinha!”; “autômato sem vida!”. Esse gesto demonstra a relação ambígua da criança com a sua boneca de que fala Agamben: “um misto de alegria impenetrável com frustração estupefata”. Pelo mecanismo da *verleugnung*, é que o seu desejo permanece como fetiche, e, emprestando o seu

desejo, *das Ding*, faz com que sua boneca ganhe vida<sup>40</sup>. Assim, o desejo encontra a realização pela sua própria impossibilidade, portanto, ele vai viver também o terror a boneca é desmantelada.

Em seu texto “A ilusão cômica ou o teatro do ponto de vista do imaginário”, Mannoni estuda a o imaginário pela questão do ponto de vista no teatro. Em sua economia, a representação das personagens no teatro significa a libertação das potências do imaginário do espectador, que vê a possibilidade de encarnar os mais diversos papéis do Eu nessa identificação. Essa identificação é uma confusão criada artificialmente, que requer, também, as barreiras da negação, fazendo com que o jogo do teatro seja um jogo de um outro, no qual o espectador vai depositar suas crenças não assumidas, mas vividas por um mecanismo de crença (*verleugnung*). Assim, no teatro, conta ele que

Nossa situação lembra então a que se apresenta no sonho. A propósito dos sonhos em que sabemos explicitamente que dormimos, Freud não hesita em afirmar que é sempre assim, que sabemos sempre que sonhamos, como igualmente sabemos, durante o sono, que dormirmos, embora tal fato nos seja ocultado. No teatro, o que nos é geralmente ocultado, aquilo que somos tentados a dizer que é um outro, ou que só pode ser nós num momento de fraqueza, ou de absorção, seria o eu do sonho, o que Freud chama *a agência do sonho* (MANNONI, 1973, p. 171).

Portanto, no teatro nos aproximamos desse lugar em que a criança se coloca na relação com os seus brinquedos. No caso do adulto, Mannoni conta que os efeitos “da máscara e do teatro são possíveis em parte graças a processos que se aparentam aos da negação (*verleugnung*)” (MANNONI, 1973, p. 172) Assim, a negação do teatro, como aquela que faz o sujeito negar a realidade da ausência de pênis da mãe (modelo de negação), promove um jogo com a crença (*verleugnung*) do que se passa no palco, pois “é preciso que não seja verdade, que saibamos que não é verdade, para que as imagens do inconsciente sejam verdadeiramente livres” (MANNONI, 1973, p. 172). Essa credulidade conscientemente cultivada é também transformada pela negação, tornando-se ambígua, pois o espectador, ao mesmo tempo em que sabe que é farsa, também se identifica com as personagens, e a possibilidade que elas exprimem dos diversos papéis do Eu, pois: “não há nada mais fácil que mostrar o espectador do teatro na ilusão, como não há nada mais fácil que mostrá-lo identificado aos personagens” (p. 173). Assim, neste jogo, o teatro revive aquele material do imaginário presente na infância, próximo ao lugar da agência do sonho, a área da ilusão, e que, no adulto, aparece, agora, sob a forma da

---

<sup>40</sup> Na parte anterior deste trabalho, buscou-se, principalmente a partir de Brandão (2006, p. 64), retratar a forma pela qual Natanael empresta ao vazio do olhar de Olímpia o seu olhar, preenchendo, assim, aquele vazio, dando vida à boneca e realizando, então, o seu desejo. Assim, é o seu desejo que faz mover o olhar de Olímpia.

negação, pois: “para retomar e organizar o imaginário é preciso primeiro procurá-lo onde está, do lado da agência do sonho, o que só se pode obter recriando artificialmente a confusão, supostamente original, entre o real e o imaginário – e isto pode ser por um processo de negação” (MANNONI, 1973, p. 174).

Nesse sentido, Mannoni afirma que “é certo que tal ilusão, no teatro, jamais é a nossa, mas sempre estranhamente a de um espectador que não sabemos onde situar” (MANNONI, 1973, p. 172). Ruth Brandão traz essa relação para o texto literário. A partir de Mannoni, a estudiosa afirma:

O texto literário é o palco onde os papéis podem se encenar, libertos do rígido controle da censura e da lógica, para serem vivenciados, com a carga de temor e gozo que provocam. Podem-se travestir, mudando de vestes e máscaras, como se fossem externos ao sujeito leitor, imerso na ilusão que lhe permite negá-los e desconhecê-los, como se eles lhe fossem estranhos, não o sendo. Assim também acontece no sonho e no teatro, como bem demonstra Mannoni. Palco psíquico e palco teatral se refletem um no outro como espaços imaginários, lugar onde os afetos podem se exteriorizar, mascarando-se, desapropriando-se de seus nomes próprios e dos sujeitos que os suportam. No palco literário, através dos jogos dos significantes, que a literatura encena e que as personagens sustentam, exhibe-se o movimento dinâmico dos fantasmas psíquicos, rompendo-se a fronteira do real e da ficção, do leitor e da personagem (BRANDÃO, 2006, p. 36).

O texto é o lugar onde os significantes encenam e as personagens sustentam uma farsa de uma identificação perigosa, relegada a um outro que não sabemos bem onde situar. Aqui, podemos lembrar de “O homem da areia”, quando o narrador ironiza o fato de os estudantes sabichões fingirem que já conheciam a verdade sobre a fraude de Olímpia (“é bem verdade que, agora, todos quisessem se mostrar sabichões e reportar-se a todos os detalhes que lhes haviam parecido suspeitos”). Deposita-se, em Spalanzani, toda a culpa e, em Natanael, toda a moral da história. Podemos pensar que o narrador fala também do leitor e da sua relação com a ficção baseada na negação próxima da que fala Mannoni e Brandão. Assim, fechando com Agamben, e a ideia barthesiana de que o texto é um objeto fetiche, como a criança com a boneca, o leitor finge que sabe, e habita o *mesmo assim* de que fala Mannoni.

Pensando nessa perspectiva, chegamos perto daquilo que Olímpia parece dizer, mas nunca revela inteiramente, como um saber-coisa inconcluso do qual só se pode circundar sem nunca gozar por completo. Ainda mais que as outras personagens, a boneca convida o leitor a fazer com ela o mesmo que faz com o texto, ou seja, dar-lhe vida, emprestar-lhe o seu desejo, fingindo ser do outro: Natanael, ou o autor, para Barthes, que diz:

O texto é um objeto fetiche e esse fetiche me deseja. O texto me escolheu, através de toda uma disposição de telas invisíveis, de chicanas seletivas: o

vocabulário, as referências, a legibilidade, etc.; e, perdido no meio do texto (não atrás dele ao modo de um deus de maquinaria) há sempre o outro, o autor (BARTHES, 2009, p. 149).

Assim, para a crença na vida da boneca, temos o autor, Natanael ou Spalanzani; para sua negação, os estudantes, mesmo que estes sejam apenas figuras, pois o outro, para Mannoni, não se sabe nunca exatamente onde se situa. No texto literário, os papéis do eu podem enfim se encenar, travestindo-se, “mudando de vestes e máscaras, como se fossem externos ao sujeito leitor, imerso na ilusão que lhe permite negá-los e desconhecê-los, como se lhe fossem estranhos, não o sendo” (BRANDÃO, 2006, p. 36).

Na obra de Hoffmann, temos a questão em seus diferentes avatares: a criança que apaga os limites entre imaginário e real ao dar vida ao seu boneco e o adulto que vê o seu desejo se tornar angústia insuportável, pois os fantasmas aparecem no real. Por meio da negação, ele também vai reviver aquela ilusão, e nesse momento surge Olímpia, entre o desejo e a angústia. Natanael acredita na sua vida de sua boneca de forma ambígua: está à sua frente, como ao espectador do teatro, a prova de que tudo aquilo é ficção, mas o ver é marcado por um não-ver, como uma transformação da realidade ao mesmo tempo presente e ausente (*verlugnung*), da mesma forma o leitor: “com Natanael, o leitor real não vê a ‘não-mulher’” (BRANDÃO, 2006, p. 64).

Não-mulher, conforme afirma Brandão, refere-se ao fato de que Olímpia, como boneca perfeita, vai revelar a frustração do feminino, tornando a boneca um paradigma daquilo que vinha se repetindo e continua a se perpetrar nas literaturas de contexto patriarcais (Brandão, 2006). Como ensina a autora, não há significante que contemple o feminino, fazendo-o lugar de mistério, de excesso de discurso, construções imaginárias que buscam suturar uma falta. Já com o boneco Turco, de “Os autômatos”, há uma ligação entre autômato e feminino. O excesso de “Os autômatos”, trama de várias vozes que se chocam e ecoam, acaba, por muito dizer, revelando a incapacidade de se dizer. No conto, o autômato aparece ligado ao feminino, quando o Turco se revela um duplo de uma desconhecida cantora, figura misteriosa que só conhecemos pelo quadro de Ferdinando, da mesma maneira que se conhece a mulher somente pelo que dela se diz. Esta mulher misteriosa e arrebatadora encarna o feminino do qual não se pode falar completamente, não sem se perder nele, deixando restos e material incompreensível. O feminino como fantasma, sintoma, de que fala Ruth Brandão, passa por um apuro na obra de Hoffmann, e não por acaso encontra em Olímpia a sua máxima representação. Nela, a relação é clara e completa, para se revelar, por fim, pura encenação, dissimulação, quando a boneca se mostra não a mulher completa, mas a negação da mulher (BRANDÃO, 2006).

Clara, a namorada de Natanael, acompanha sua vida desde a infância, como uma agregada da casa. Desde pequeno, o amor dos dois era promessa familiar: “Clara e Natanael manifestaram viva afeição recíproca, a que ninguém objetava” (HOFFMANN, 2017, p. 92). De certa forma, Clara é a bonequinha de Natanael, uma extensão narcísica do sujeito. Isto se deixa entrever também pela relação adulta: Natanael a chama de boneca sem vida: “autômata inanimada, autômata maldita!” (HOFFMANN, 2017, p. 98), pedindo que ela demonstre vida, que concorde com ele e satisfaça seus desejos. Em seu surto, grita: “gire, bonequinha!”. Faz lembrar, assim, a frustração estupefata da criança frente à boneca que não a responde de que fala Agamben. Por meio da *verleugnung*, afirma Mannoni, o sujeito reconhece a realidade; não a nega, mas crê na transformação operada, constituindo o *mas mesmo assim*. Nesse sentido, Natanael revela que sabe da realidade, mas que, mesmo assim, pelo seu desejo, ele pode voltar à crença apaziguadora. É do descobrir, do “eu sei”, que nasce, justamente, desse saber, a sua segunda realidade (AGAMBEN, 2012). É disto que se trata a clivagem (AGAMBEN, 2012).

Na medida em que as fantasias de Natanael tornam-se nocivas, Clara deixa de escutá-lo. Ao tédio, Natanael responde com ódio. Assim, Clara acaba sendo silenciada, atitude que contamina o texto e o narrador. É colocada na posição de verdadeira boneca sem alma, artefato inútil e odioso, lembrando as palavras de Rilke (“a boneca jaz diante de nós desmascarada [...] como o cadáver de um afogado pintado em superfície que se deixava alçar e levar pelas inundações da nossa ternura, até que nos secássemos de novo, esquecendo-a em algum matagal”). Natanael esquece Clara por Olímpia. Como figura que serve de contraponto, nela também se realiza o desejo infantil de Natanael, é do seu ódio que Natanael passa para o lado da alegria impenetrável de Olímpia, em uma relação dialética do desejo. Essa estrutura se repete em Marie e seu boneco, apaziguador de certos “ódios” infantis, e de forma mais indireta, também, em “Os autômatos”.

“Os autômatos” apresenta um desdobramento das questões que serão apresentadas de forma refinada em “O homem da areia”. Nesse texto prévio, mas publicado só depois, temos um caráter mais “científico” (discurso marcado pela dissimulação, ocultamento dos fantasmas inconscientes ou menos inconscientes). A figura do boneco, assim, assumi uma nova face (a mesma). Conta-se que o Turco falante tinha a capacidade de incursionar a alma do seu interlocutor, adivinhando-lhe as memórias ocultas. É interessante notar que, neste conto, o homem procura uma figura humana dentro do boneco (“era impossível que um homem pudesse se esconder na parte restante da figura”), e o boneco, por sua vez, procura a alma dentro do homem, invertendo a relação metafísica infantil de que fala Agamben. A inversão, entretanto,

mantém a relação de dependência, pois o binarismo não se faz atravessado, estamos na mesma estrutura fantasmática. Eis um trecho do conto:

As respostas dadas pelo Turco exprimiam cada vez uma profunda penetração na personalidade de quem perguntava; ora secas, ora constituídas por brincadeiras bastante grosseiras, ora, ao contrário, carregadas de espírito e de sagacidade, eram de uma singular oportunidade, o que às vezes não deixava de ser doloroso. Com frequência era-se surpreendido com um olhar místico para o futuro, presciência que só podia se explicar através do sentimento secreto do próprio interlocutor. Além disso, o Turco, quando interrogado em alemão, respondia numa língua estrangeira, mas absolutamente familiar ao interlocutor. Então podia-se constatar que a língua escolhida pelo Turco era precisamente aquela que permitia responder com mais nitidez, sempre exprimindo o máximo de coisas com o mínimo de palavras (HOFFMANN, 1993, p. 87).

Tanto a inversão da relação da criança com a boneca quanto essa comunicação misteriosa que só pode ser explicada por meios insólitos, atestam que o Turco não pode ser nada além de um desdobramento, um reflexo distorcido causado por uma confusão criada artificialmente por meios misteriosos. Ou seja, temos, aqui, o tema do duplo (em alemão, *doppelgänger*), conforme podemos notar em trechos como o seguinte:

É como se o ser que responde dispusesse de uma influência psíquica através de meios que nos são desconhecidos; é como se ele fosse capaz de estabelecer conosco uma ligação mental de maneira a assimilar nosso estado de espírito, assim como nossa personalidade oculta. É a força psíquica que faz com que soem as cordas de nosso ser – que normalmente apenas se mesclam confusamente –, de modo a fazer vibrá-las e adquirir um sentido como um acorde límpido; mas então somos nós quem fornecemos a nós mesmos as respostas, à medida que com mais clareza percebemos, como se projetada para fora de nós, a voz interior despertada por um estranho princípio espiritual (HOFFMANN, 1993, p. 100).

O lugar do imaginário, para Mannoni, é o Eu, este espaço “do narcisismo, dos reflexos e das identificações”. No Eu está o teatro dos teatros, afirma o estudioso, o protótipo de todos os outros, “manifestação de todo personagem e de toda figuração”. Mannoni conta ainda que, no teatro, todas as outras instâncias são subordinadas ao Eu, como o Superego, instância que exerce papel de juiz. Sobre isto, completa:

o Superego será o Superego de algum personagem. Não se chega a personificá-lo, a dar-lhe forma humana: é a estátua do Comandante, mais máquina que pessoa, ou, a rigor, o fantasma de Hamlet. Um manequim funcionaria melhor. Para evocar o Superego, o teatro deve-se aproximar perigosamente do guinhol (teatro de fantoches) – perigosamente por causa do risco de fazer rir. E quem seria suficientemente psicótico para se identificar com a estátua do Comandante? Aliás há aqui uma vaga indicação, adivinhamos que o teatro de marionetes é um teatro de uma idade em que precisamente o Superego ainda não foi claramente constituído como instância

separada. Há algo infantil, e sentido como tal, no fato de fazer a estátua do Comandante figurar em cena (MANNONI, 1973, p. 178).

Nos contos de Hoffmann, essas figuras evocam o Superego. O Turco, ao provocar o riso, lembra o boneco quebra-nozes da infância de Ludwig, mas esse passado volta para assombrar. Seu olhar penetrante dá a sentença de oráculo como uma lei, fazendo, assim, o papel de juiz. Ludwig e Ferdinando não podem deixar de notar a voz daquele ser que, de boneco, passa a ser um monstro, como quando seu rosto se desfigura, adotando uma feição espantosa, para dar a resposta enigmática: “então o autômato falou num tom sinistro: Infeliz! No momento em que a vires novamente, ela estará perdida para ti!” (HOFFMANN, 1993, p. 95). A voz do Turco se torna obscena, insuportável, como a do Superego, que, “afundando o sujeito no padecimento, ressoa nas margens do inconsciente como um sino insensato, porém irremediável” (CESAROTTO, 1987, p. 145). Ainda, os mecanismos e as firulas teatrais toscas do boneco Turco lembra o Superego no teatro moderno, tema que deve muito ao teatro de fantoches. O Superego é familiar aos fantoches e aos bonecos autômatos, e não somente pelo caráter opressivo do espelhamento, mas também risível, ridículo. Afirma Mannoni: “para evocar o superego, o teatro deve aproximar-se perigosamente do guinhol (teatro de fantoches) – perigosamente por causa do risco de se fazer rir” (MANNONI, 1973, p. 177).

Mas o que podemos pensar na criação de Olímpia por Hoffmann a partir destas (tantas) questões? Mannoni afirma que, com o tempo, menos o ideal do Eu, mas o Eu passou a ser o personagem principal. Dos heróis passaram-se, então, para as personagens, que encarnam a possibilidade da encenação dos diversos papéis do Eu. Essa questão vale, sobretudo, para entendermos o homem moderno. Se há algo de Superego em Olímpia, ele se aproxima do ridículo. Entretanto, a personagem, de forma alguma, se contenta com esse papel, como o tosco Turco, com todo o seu terror.

Em Olímpia, como nos ensina a esfinge moderna de Breton de que fala Eliane Moraes, não é mais a supremacia do sujeito edípico, a metáfora fechada da inscrição grega (“conhece-te a ti mesmo”), ou seja, o masculino, quem dita as regras, mas a alteridade, os vários eus e os mais diversos discursos. Assim, resvalamos para o lado do feminino, enquanto figura inapreensível e de alteridade. Para Maria Escolástica Silva (1994, p. 153), é essa a aporia dos tempos modernos, em que “não se trata mais de desvendar o segredo [da esfinge], mas de suportar o seu mistério”. Do Turco para Olímpia, Hoffmann, à frente de seu tempo, pioneiro na fábula inumana, parece expressar em sua obra uma consciência sobre essas questões. Em sua nova personagem, já não é a figura do monstro autoritário, oráculo aterrador, dotado de algo que parece antigo e opressivo em seu saber, mas outra coisa muito mais desestabilizadora. Para

expressar essas questões, teve de reunir o que deixou de aprendizado a famosa imitação de Von Kempelen, bem como os autômatos vaucansonianos do século XVIII. Como sabemos, Hoffmann não deixou de observar a reação do homem perante a máquina e a técnica.

Olímpia, enquanto esfinge, inquieta ao sugerir um renovado tipo de espelhamento para essa técnica. Isso porque, além da ameaça e do mistério intrínseco às máquinas, tema abordado mais explicitamente “Os autômatos”, em “O homem da areia”, como diz Eliane Moraes, o que temos é o efeito sinistro que decorre “da indagação sobre a realidade da figura humana” (MORAES, 2000, p. 94). Pelo estudo da composição estratégica e perfeccionista da personagem do autômato, como deixa sugerir todos os ensaios hoffmannianos, podemos ir além na interpretação. A questão agora parece residir, sobretudo, em Olímpia, nela mesma, metáfora em sua literalidade, que nega o sentido, como diz Brandão (2006). Nela, e não mais no simples autômato do século XIX. A personagem foi construída para sobreviver, sendo assim, seu efeito não decorre de representação específica, fixa, que liga uma personagem ao seu representante em carne e osso (não no caso do autômato), mas fluída, misteriosa. Assim, Olímpia, enquanto representação, é pura alteridade, sendo qualquer coisa ou qualquer um, ou qualquer outra, como mostrou as outras de si...

### 3.6 FECHANDO O PANO

Este capítulo buscou demonstrar as diversas releituras da personagem do autômato na obra de Hoffmann. Tema de três contos bastantes conhecidos, mais do que tema de escrita, o autômato é tema de reescrita, o que marca por si só a sua inapreensibilidade, fazendo do objeto uma obsessão. Sendo assim, podemos pensar em *travessias da representação*, usando o conceito de Ruth Brandão. A estudiosa utiliza este termo para demonstrar as transformações e mudanças que sofre a escrita de Machado de Assis ao longo dos anos. Isto porque as narrativas machadianas permitem falar de posições do sujeito em relação aos seus fantasmas. Assim, a partir disto, Brandão pensa sobre o processo de reescrita, em que o escritor, frente a seu fantasma, intenta de diversas maneiras circundar o real<sup>41</sup>, ou seja, o vazio, por meio das criações imaginárias, até alcançar, enfim, o silêncio, o esvaziamento. Dos primeiros contos ao *Memorial de Aires* (1908), a obra de Machado vai se depurando e se tornando cada vez menor, no sentido

---

<sup>41</sup> Para Jacques Lacan, conforme elucidada Vallejo e Magalhães (1981, p. 115-116), o Real é aquilo que “escapa à simbolização e se situa à margem da linguagem”. Assim, “o primeiro efeito do real, também inacessível, é o objeto de desejo como lugar de uma falta impossível de ser preenchida, produzida como resto, como desperdício, como algo ‘caído’ que seduz e engendra a busca”.

de que as grandes tramas se desvanecem e dão lugar à personagens e cenas mais simples. Assim, o sujeito toma um novo lugar frente ao vazio do real, posição esta que, de constante inquietação, se torna, por fim, fascinação. O estudo permite a Brandão concluir que:

os grandes escritores são geralmente aqueles que fazem da visão do abismo sua fascinação e seu horror, num escrever que bordeja o real, onde acaba por se construir como escritura, como um saber inconcluso, deixando exibir sua incompletude, seus restos, que finalmente se revelem causa de repetidas leituras e de novas escrituras (2000, p. 187).

De forma análoga, podemos pensar neste processo com a personagem do autômato na obra de Hoffmann. Presença nos contos e nos diários, a figura do autômato sai da esfera para entrar em outra, encenando a tentativa de simbolização que, inevitavelmente, encontra a impossibilidade do real. A depuração até chegar a uma criação que represente magistralmente às questões observadas ao longo de uma vida: Olímpia, personagem que nada tem a dizer, senão o seu “Ah! Ah! Ah”, eco desarticulado, como diz Brandão. Esse silêncio de Olímpia representa o próprio esvaziamento, a impossibilidade, e a provocação do narrador é a tentativa final de circundar o real, deixando para si e para o leitor um saber inconcluso, que vai ser, como vimos, causa de novas escrituras, também do leitor.

Todas as questões do grande boneco Turco e dos distorcidos autômatos de Vaucanson, a forma insólita da pequena Marie de lidar com a realidade, estão, de certa forma, registradas nesta personagem que pouco ou nada diz, mas porque fala de um saber inconcluso. Todo o monumento construído naqueles contos demonstrava a posição de Hoffmann frente ao fantasma, do qual o texto se constitui como um sintoma. Da inquietação à fascinação, é desse vazio que Olímpia vai se construir, de forma inconclusa, misteriosa, constituída por puro silêncio em relação às outras personagens. Como uma reescrita construída a partir do vazio no real.

Da boneca da infância que se torna angústia na vida adulta, temos a recorrência da personagem feminina. O Turco de “Os autômatos”, por exemplo, constitui-se como um duplo de uma cantora misteriosa. Na vida e na obra, no conto e no diário: o autômato sempre aparece em torno de outros temas: a máquina, a arte, a técnica. A gama que estes temas representam não somente enquanto tema, mas como inquietação, podem ser comparadas à irrepresentabilidade do feminino de que diz Brandão (2006).

Assim, todas as ideias associadas à autômatos em Hoffmann podem ser pensadas como a construção de um monumental *mecanismo*, que vai ser ensaiado em outros textos, até alcançar aquele de Olímpia. Retomemos mais uma vez a filosofia do Capitão Mendonça, para pensar em como Olímpia, o mecanismo perfeito, ainda precisou ser refeito para alcançar um novo patamar:

e assim surgiram Faustines, Hebes. Nelas, vemos o modelo, entretanto, para que seja possível pensar o mecanismo, é preciso pensar junto do construtor, refazer os seus passos, como aqui tentamos efetivar. Assim, os outros contos de Hoffmann ajudaram na escuta das válvulas internas...

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: AINDA...

Olímpia irrompe em pleno começo de século, situando-se no início do que muitos teóricos chamam de modernidade, bem como inaugura aquilo que Eliane Moraes chama de “fábula inumana”, tendência representativa na arte que segue até, no mínimo, as vanguardas do século XX, alcançando seu ápice principalmente com o Surrealismo e Georges Bataille.

A personagem de Hoffmann segue, pelo menos em sua aparência, tudo aquilo que a tradição pede: é bela, romântica e talentosa, como a mulher da época deveria ser. Seu modelo em grandes personagens da literatura romântica faz parte de sua crítica ao engessamento da personagem feminina. Em outro nível, ela é a musa do poeta romântico, figura representada por Natanael. Assim, como a grandiosa obra de arte romântica, fruto da criação instantânea da alma, Olímpia existe para ser capturada, no instante sublime da criação poética. Natanael tenta, com todos os seus esforços, alcançá-la, mas, por incrível que pareça, Olímpia não pode ser apanhada tão facilmente. Mesmo que em passos de autômato, ela parece sempre estar sempre um passo além. Assim, ela sai do seu lugar e aparece em outro, totalmente imprevisível; permite a contemplação, mas, na mesma prontidão, priva-se dos olhares; fecha as cortinas. Olímpia deixa a eterna posição da janela de seu quarto para retornar mais deslumbrante, agora em meio à multidão, como se convidasse somente aqueles mais excitáveis. Nesse sentido, ela encena a obra de arte em seu fazer aparecer. Assim, ela vai ser sempre desejada, mas se torna também armadilha para esse desejo que, se a concede vida, parece, também, aprisioná-la, fazendo-nos questionar quem persegue e quem é perseguido. Quando, por fim, ela parece ao alcance do anel de Natanael, é quando ela é destruída (ou se destrói), e assim expõe a sua verdade, que é a sua própria inexistência, a própria negação, como um sacrifício sem retorno.

Todos as personagens ligadas à Olímpia, também, parecem realizar semelhante movimento, como se fossem uma só. O modelo hoffmanniano se mostra incontornável, mas menos para o escritor, ou a obra, do que para o leitor (devemos considerar, também, que esses autores são leitores). Como leitores, vamos nos encontrar no mesmo ponto sem saída: Olímpia, nosso *intertexto*, que se destitui da ordem do tempo cronológico, para assumir o tempo da leitura motivo de *prazer* (Barthes).

Para a ilusão que essas personagens encenam sobreviver, é preciso, como observamos, novas formas de criar (personagem). Para tanto, Olímpia deve adquirir diversas faces: Faustine, Hebe, retorna à Galateia, em uma inversão em que o passado é lido pelas obras sucessoras, mas sempre retorna ao que ela é feita: ao nada, como o capitão Mendonça, artista que parece dominar o segredo da criação: o seu invisível e inexistente éter.

Por fim, vale dizer que os *olhos* dos leitores de todos os tempos é que vão dar vida à personagem. Nesse trajeto, o presente estudo se deparou com a necessidade de tentar reconstruir o *mecanismo*, à maneira desses grandes construtores atuais, que, por *hobby* ou fetiche, reconstroem os autômatos de todas as épocas<sup>42</sup>. O que se resultou foi um mecanismo que talvez não tenha nada a ver com o original, ou talvez tenha tudo a ver. O que vale é a travessia do fantasma, da fantasia da interpretação.

Ruth Brandão afirma que, quando se fala em texto literário, o sujeito do discurso sempre (se) transforma, trabalha sobre os seus fantasmas, para que eles alcancem um nível de criação refinado. Entretanto, é na leitura que eles se revelam, sempre misturados ao texto, localizados não se sabe bem onde pelo leitor, mas nunca nele mesmo. Ao longo do nosso árduo trabalho, muitas vezes se provou que a pesquisa só pode ser feita pelo leitor, na letra mesmo, no sentido de que pesquisar é organizar as próprias leituras, a própria referência e os próprios fantasmas. Assim, não é muito dizer que aqui não é (ou foi, ainda...) diferente. Muitas vezes o fantasma do leitor e aqueles do texto se confundiram e se misturaram, mais do que pode as considerações de finalização fazer notar.

Este trabalho, além de Olímpia, é sobre a personagem, este ser vivo sem entranhas de que fala Carlos Reis (2016). Se a personagem é um ser de material inorgânico, destituído de órgãos ou entranhas, Olímpia é personagem antes de se inserir no universo de “O homem da areia”. Assim como, também, todos os autômatos são personagens, e graças à Olímpia são, também, literárias, pois nela fazem morada.

Reis também afirma que a personagem compreende uma “dimensão transhistórica, transliterária e transmutativa”, portanto, “escapa ao projeto literário de quem a concebeu” (REIS, 2016, p. 15). Assim, a leitura da personagem pode – e deve – escapar do estudo do autor, da obra ou de um universo em específico, para se lançar à novas fronteiras: aquelas do leitor. Aqui, vimos Olímpia cruzar com outras personagens, sem que, com isso, necessariamente, fizesse parte do projeto literário deste ou daquele autor. Isto porque, como ensina Reis, na (re)figuração da personagem, seus significados são ponderados de forma artificialmente estática, suspensa da narrativa, e é nesse processo que se preenchem os seus vazios. Na nossa leitura, a intersecção com a psicanálise permite pensar que esses vazios serão preenchidos por novos significantes, para, então, revelar novos vazios, produtores de ilusões, ali mesmo onde algo resta na (nova) simbolização. O caso de Olímpia não é diferente do que pode permitir outra

---

<sup>42</sup> Recentemente, um museu da França reconstruiu o célebre leão mecânico de Leonardo da Vinci, datado de 500 anos atrás, feito pelo pintor e escultor para divertir o rei Francisco I.

personagem, mas, no caso da mulher autômato, o seu próprio vazio leva essa questão quase à nível literal, como se tentou aqui demonstrar de forma modesta.

Lembrando as palavras de Barthes (epígrafe da introdução): “tenho prazer em me ouvir contar uma história cujo fim eu conheço: sei e não sei, ajo em face de mim mesmo como se não soubesse: sei muito bem que Édipo será desmascarado, que Danton será guilhotinado, mas mesmo assim...”. Hoje, duzentos anos depois da trágica história da mulher autômato, pode-se dizer: sei muito bem do destino de Olímpia, mas mesmo assim...

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p. 56-119.
- ANDREO, Marcelo; CEZAR, Adelaide Caramuru. “O estranhamente familiar em ‘O quebra-nozes e o camundongo Rei’, de E. T. A. Hoffmann”. *Anais do SILEL*. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.
- ASSIS, Machado de. “O capitão Mendonça”. In: Cavalcanti, Djalma (Org.). *Contos completos de Machado de Assis*. v. 1 t. 2. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2002.
- BAHIA, Dora Longo. “Decifra-me ou devoro-te”. *Ars*. São Paulo, v. 13, n. 26, p. 85-91, 2013.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto precedido de Variações sobre a escrita*. Lisboa: Ed 70, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2ª. Ed. Revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- \_\_\_\_\_. “A travessia da escrita machadiana”. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 187-193, 1º sem. 2000.
- CASTRO ROCHA, João Cezar de. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- CESAROTTO, Oscar. *No olho do outro*. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- FREUD, Sigmund. “O Inquietante”. In: *História de uma neurose infantil: além do princípio do prazer e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Escrituras do corpo”. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- HIRT, Ketherine Meree. *When machines play Chopin: musical spirit and automation in nineteenth-century German literature*. Berlim/New York: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2010.
- HOFFMANN, E. T. A. “Os autômatos”. In: CESAROTTO, Oscar. *No olho do outro*. Trad. Ricardo Henrique Ferreira. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- \_\_\_\_\_. “O Quebra-nozes e o Camundongo rei”. In: HOFFMANN, E. T. A. *O reflexo perdido e outros contos insensatos*. Trad. Maria Aparecida Barbosa (Org.). São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- \_\_\_\_\_. “O homem da areia”. In: \_\_\_\_\_. *O reflexo perdido e outros contos insensatos*. Trad. Maria Aparecida Barbosa (Org.). São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- JENTESCH, Ernst. “On the Psychology of the Uncanny”. Trans. Roy Sellars. *Angelaki*. 2: 7-16, 1995. <Disponível em: [http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch\\_uncanny.pdf](http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf) > Acesso em 10 de junho de 2017.
- KLEIST, Henrich Von. “Sobre o teatro de marionetes”. Tradução de J. Guinsburg. *Revista Usp*. São Paulo, v. 1, n. 17, 1993. p. 196-201.
- LOSANO, Mario Giuseppe. *História dos autômatos: da Grécia Antiga à Belle Epoque*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- MANNONI, O. “A ilusão cômica ou o teatro do ponto de vista do imaginário”. In: \_\_\_\_\_. *Chaves para o imaginário*. Trad. Lígia Maria Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MARQUES, Fernando. “O grotesco nos contos fantásticos de Murilo Rubião”. *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, [S.l.], v. 7, p. 62-76, out. 2017. Disponível em: <<http://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/680>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

- MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis: 1839-1870*. 2ª ed. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Breton diante da esfinge”. In: BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- POE, Edgar Allan. “O jogador de xadrez de Maelzel”. In: \_\_\_\_\_. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- REILLY, Kara. *Automata and Mimesis on the Stage of Theatre History*. Londron: Palgrave Macmillan, 2011.
- REIS, Carlos. *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Lisboa: Universidade de Coimbra, 2016.
- RUBIÃO, Murilo. “Os comensais”. In: *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 216-224.
- FERRARI, Sônia Campaner Miguel. “Mercadoria e moda: o fetiche e seu ritual de adoração”. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.) *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp, Annablume, 1999b.
- SILVA, Maria Escolástica A. da. “A mulher não existe”. In: CESAROTTO, Oscar (Org.). *Ideias de Lacan*. São Paulo: Ed: Iluminuras, 1994. p. 147-153.
- VALLEJO, A.; MAGALHÃES, L. *Lacan: operadores da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.