



ARTIGOS

OLÍMPIA E FAUSTINE: A PERSONAGEM FEMININA ARTIFICIAL EM E. T. A. HOFFMANN E ADOLFO BIOY CASARES

OLYMPIA AND FAUSTINE: THE FEMALE ARTIFICIAL
CHARACTER IN E. T. A. HOFFMANN AND ADOLFO BIOY
CASARES

Lucas Henrique da Silva¹

¹ Doutorando bolsista CNPq em Estudos Literários pela UNESP FCLAr. Mestre pela Universidade Estadual de Londrina - UEL (2016). Desenvolve Tese sobre a obra de Hans Bellmer, com foco na personagem artificial. E-mail: lucas.henrique-silva@unesp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0554596353026317>. Orcid: 0000-0001-5020-3138.

RESUMO: Analisamos a personagem Faustine, de *A invenção de Morel* (1940), novela de Adolfo Bioy Casares, tendo em vista a retomada do modelo hoffmaniano por meio da referência à Olímpia, a personagem artificial do conto fantástico tradicional *O Homem da areia* (1816), de . A partir da leitura sobre a personagem artificial, em Ruth Brandão, Eliane Moraes e Agamben, constatou-se de que maneira a criação de Bioy Casares atualiza o modelo hoffmaniano. Ao imaginar uma nova Olímpia, Bioy Casares reforça os elementos de ficção científica dessa importante personagem de Hoffmann, o que possibilita uma análise comparativa entre a novela latino-americana e a alemã.

PALAVRAS-CHAVE: Autômato; E. T. A. Hoffmann; Ficção científica; Personagem feminina artificial.

ABSTRACT: We analyzed the character Faustine from *The Invention of Morel* (1940), a novel by Adolfo Bioy Casares, regarding the retaking of E. T. A. Hoffmann's model through the reference to Olympia, an artificial character of the traditional story *The Sandman* (1816), by Hoffmann. Based on the reading of the artificial character theme, in Ruth Brandão, Eliane Moraes, and Agamben, we verify that Bioy Casares' creation updates the 19th-century Hoffmann's model. By imagining a new Olimpia, Bioy Casares reinforces this critical character's science fiction elements, which enables a comparative analysis between the Latin American and the German novel.

KEY-WORDS: Automata; E. T. A. Hoffmann; Science fiction; Artificial female character.

OLÍMPIA, PERSONAGEM AUTÔMATO DE E. T. A. HOFFMANN

O conto ou novela de E. T. A. Hoffmann (1776–1822), “*O Homem da Areia*” (1816), é considerado, por muitos estudiosos, o início da tematização de robôs autômatos na ficção científica. No texto, Hoffmann nos apresenta Olímpia, personagem que se revela um autômato construído de forma a se passar por uma mulher aos olhos da sociedade. Conhecemos a farsa a partir da paixão do protagonista Nathanael, que se aproxima de Olímpia em busca de uma ouvinte de suas histórias mirabolantes e poesias inflamadas.

Olímpia, por ser um autômato, é incapaz de reagir humanamente tal como a namorada aborrecida de Nathanael, Clara, que o jovem entende como um amor correspondido. Essa história é bastante conhecida, principalmente em seu desfecho, em que o amante e o criador da boneca disputam o seu corpo, despedaçando os olhos dela. A partir da leitura de Freud em “*Das Unheimliche*” [O Inquietante ou O Infamiliar] (1919), Olímpia se tornou um paradigma do sentimento “inquietante” da literatura romântica. Em seu texto, Freud, a partir de um outro estudioso, Ernst Jentsch, analisa a passagem do cômico ao sinistro (do familiar ao não familiar) com base na personagem de Hoffmann, o autômato. No estudo de Jentsch, “Sobre a psicologia do sinistro” (1909), conhecemos que é uma característica da personagem mecânica a função de colocar o leitor em dúvida da natureza da realidade, tática que Hoffmann empregou várias vezes em suas histórias.

Freud retoma Ernst Jentsch sobre a “dúvida quanto a se um ser aparentemente vivo está inanimado e, ao contrário, se um objeto sem vida seria animado” (Ernst Jentsch apud FREUD, 2020, p. 49). O pai da psicanálise continua, antes de relativizar o peso do sinistro e o infamiliar na história de Olímpia: “essa correta observação visa sobretudo ao conto ‘O Homem da Areia’, das *Peças Noturnas*, a partir do qual surgiu a figura da boneca Olímpia no primeiro ato da ópera de Offenbach, *Contos de Hoffmann*” (FREUD, 2020, p. 50). Para ele, Olímpia é uma personagem de efeito para apontar ao centro da história, localizado no medo de perder os olhos, equivalente da castração, o qual Nathanael projeta em diversas figuras paternas autoritárias da

história. Olímpia, assim como outros avatares femininos do conto, seria uma defesa de Nathanael que ocasiona uma divisão de seu eu ou psique.

A personagem de Hoffmann rapidamente se tornou um paradigma para toda a história da ficção científica, mais especificamente da personagem do autômato, que viria a “evoluir” para o robô, o androide, o ciborgue, etc. Essa questão é explorada em leituras psicanalíticas, como a de Oscar Cesarotto em *No olho do outro* (1987), em que o estudioso relaciona diretamente o autômato, personagem de ficção científica que pulula nos textos de Hoffmann, com a tematização da psique humana na literatura. O autômato é um predecessor da vida artificial mais desenvolvida. Segundo Mario Losano, em *História de autômatos* (1992), o autômato, máquina capaz de movimento autônomo, é definido sobretudo pelo seu mistério: “o centro da definição — era o motor oculto que imprimia movimento ao aparelho” (LOSANO, 1992, p. 13). Nesse sentido, Olímpia é paradigma da representação ficcional do autômato não somente pela tematização da máquina como personagem, mas pelo fato de a personagem esconder isso, por meio de artimanhas narrativas, o que encaminha a história para uma revelação com efeitos insólitos.

A lição de Hoffmann sobre a personagem artificial e seus efeitos de estranhamento foi repetida em diversas obras, não por acaso, depois da recriação de Offenbach. É o caso de *A invenção de Morel* (1940), novela do escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1914–1999). Nesse texto, 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, a personagem causa engano tanto no protagonista quanto no leitor, de maneira semelhante à história de E. T. A. Hoffmann. Nesse sentido, mais do que um tipo de personagem, Hoffmann teria como legado a criação de uma história. Na narrativa de Bioy Casares, observamos uma retomada do conto hoffmaniano, com a personagem artificial. Apesar de atualizada para as transformações científicas da época, Bioy Casares recria a estrutura da história de Hoffmann, com uma personagem masculina ludibriada por uma feminina, que se revela uma criação artificial.

A importância da personagem de Hoffmann para a Ficção Científica (FC) é comentada por diversos estudiosos, como, por exemplo, Adam Roberts, em *History*

of *Science Fiction* [História da Ficção Científica]: “muito mais influente para o desenvolvimento subsequente do gênero foi *Der Sandmann* [O Homem da Areia], Nathanael, um jovem poético supersensível, se apaixona pela bela Olímpia, [...] que é um autômato” (ROBERTS, 2006, p. 92, tradução minha²). Roberts fala que a história de Hoffmann se relaciona diretamente com *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), destacando a relação entre essas duas obras na história da FC.

Nesse sentido, o presente artigo busca apresentar análise da personagem Faustine, de Bioy Casares, a partir do modelo de E. T. A. Hoffmann. Nosso objetivo é demonstrar de que maneira essas duas personagens se inserem em uma tradição que interessa à ficção científica: a da personagem artificial, mais especificamente, a feminina. Ao fazê-lo, demonstramos como a estrutura de Hoffmann para esse tipo de personagem ajudou a delimitar o imaginário e a fantasia sobre esse tipo de criatura na FC. Ainda que o debate teórico da categorização do conto de Hoffmann ou de sua personagem como um exemplo do campo da FC não seja o objetivo do trabalho, passamos por esse tipo de leitura. A relação de Olímpia, personagem de Hoffmann, com a FC, fica ainda mais clara quando articulada comparativamente com Faustine, personagem da novela de Bioy Casares.

A INVENÇÃO DE FAUSTINE: UMA MULHER ARTIFICIAL PROJETADA

A novela *A invenção de Morel* narra, em primeira pessoa, as últimas semanas de vida de um homem em uma ilha deserta. O texto é aberto com uma nota de um “editor” (ficcional), a apresentar os fatos da condenação de prisão perpétua desse protagonista. Dele, não temos nome ou descrição pormenorizada, nem passado ou sequer o suposto crime cometido. Só sabemos que o relato chegou a esse editor, que

2 No original: “much more influential in the subsequent development of the genre was *Der Sandmann* a supersensitive and poetic young man, Nathanael, falls in love with the beautiful Olimpia; but he cannot see, until the end, what is obvious to everybody else in the story: that Olimpia is an automaton”.

resolveu publicar a sua história por considerá-la notável. Temos, portanto, uma narrativa encaixada como característica dessa diegese. Assim, o protagonista e contador de sua própria história refere-se aos próprios fatos com consciência de posteridade, como em trechos: “escrevo isto para dar testemunho do adverso milagre” (CASARES, 2016, p. 11) ou: “ao homem que, baseando-se neste informe, inventar uma máquina de reunir as presenças desagregadas, farei uma súplica” (CASARES, 2016, p. 111).

A narrativa de E. T. A. Hoffmann, *O homem da areia*, a qual esse trabalho propõe relação entre as personagens, também emprega semelhante método narrativo. No começo e no final da história, são apresentadas narrativas indiretas, nas quais um narrador extradiegético se interpõe. Algumas vezes, esse narrador faz vez de uma espécie de amigo de Nathanael, para transmitir a história de forma semelhante ao papel de um editor, de certa forma, como podemos observar no trecho a seguir: “antes de continuar a lhe contar, caro leitor, o que aconteceu depois com o desafortunado Nathanael (...)” (HOFFMANN, 2020, p. 259).

Voltando à novela do século XX, o cenário da história de Bioy Casares é uma ilha, no maior estilo *Robison Crusoe* (1719). Como na história clássica de isolamento, um sujeito é desafiado a sobreviver sob condições de existência anuladoras, lutar contra as condições selvagens, rodeado pelo mar. A personagem protagonista de Bioy Casares sofre de uma suposta enfermidade desconhecida, que ele relata avançar em seu período na Ilha. Novamente, assim como em *O homem da areia*, condições atípicas da personagem principal antecipam a possibilidade do erro e do engano. Nathanael sofria de ataques de raiva, ocasionados pela sua psique perturbada. Conforme o estudo de Freud de 1919, Nathanael sofria dos desdobramentos sintomáticos de um complexo de castração, que explicavam a sua relação paranoica com Coppelius, figura paterna autoritária, e Spalanzani, o pai bondoso de Olímpia, mas bastante suspeito. O cenário da natureza em Bioy Casares contrasta com as imaginações de cenário burguês de Nathanael.

A narrativa de Bioy Casares, a princípio, é centrada nas autoanálises do narrador e na contagem dos dias restantes de vida do moribundo. Somente a partir da metade da novela é que se apresentam novas personagens, dentre elas, Faustine. Tanto como alívio quanto como ameaça, a aparição de um grupo de turistas é per-

cebida pelo protagonista com o uso de um binóculo e espionagem. Em uma espécie de museu abandonado no meio da ilha, esse pequeno grupo exibía uma rotina que, a princípio, se apresentava como a de sujeitos bem abastado em férias. Quase como um ornitólogo observa um grupo de aves, o protagonista passa a acompanhar a vida dos veranistas desconhecidos e classificar cada um de seus hábitos, os quais já se mostravam bastante incomuns, em movimento e aparência, mesmo para uma ilha esquecida. Eles nadavam em piscinas de péssimas condições, vestiam roupas de frio em dias extremamente quentes, repetiam conversas idênticas na mesma hora e local. Todos esses detalhes inquietam o protagonista, que logo toma sobre os visitantes uma superioridade racional, apesar da sua condição física e psicológica.

Na ocasião, o narrador observa o modo de se vestir dos visitantes, questionando-se sobre suas peças *vintages* que aludiam ao passado recente, ao que ele julga se tratar de uma frivolidade — demonstrando crença de sua superioridade. Entre isso, ele se questiona da realidade de suas observações e de sua própria natureza:

Dos pântanos de águas misturadas posso ver o alto do morro, os veranistas que habitam o museu. Sua inexplicável aparição poderia levar a supor que tudo é efeito do calor de ontem, sobre meu cérebro; mas não se trata de alucinações nem de imagens: há homens reais, pelo menos tão reais como eu.

Vestem roupas iguais às que se usavam faz alguns anos: detalhe este que revela (a meu ver) uma consumada frivolidade; contudo, devo reconhecer que agora há uma tendência geral a admirar-se com a magia do passado imediato (CASARES, 2016, p. 13).

Ao longo das observações, 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, acompanhada somente por um livro e algumas vezes de um homem barbudo que a parecia importunar. A aparência daquela mulher e seus comportamentos se destacam para o protagonista, que descreve suas vestes extravagantes e seu charme singular. O nome dela, vamos descobrir, é Faustine. Segundo o seu *voyeur*, Faustine “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). Ao descobrir o seu nome, o protagonista nos revela: “naturalmente gosto de pronunciá-lo; mas estou angustiado de cansaço e continuo a repeti-lo” (CASARES, 2016, p. 92-93). Para ele, Faustine se tornava “indubitavelmente linda” (CASARES, 2016, p. 23).

A afetação do sujeito masculino e a impressão ao mesmo tempo vulgar e singular do tipo feminino remete o leitor de Hoffmann à história conhecida. A bela, mas muda Olímpia, a princípio, parecia boba a Nathanael, imune aos seus primeiros encantos. Entretanto, com o passar do tempo, acostumado a observar a jovem na janela que dava para o seu quarto sempre que se sentia solitário, Nathanael muda de opinião. Como a moça na janela vizinha da história de 1816, Faustine vai se tornar uma visão assídua. Dota-se de qualidades cênicas e desperta o imaginário daquele homem sem esperanças. Ambos os protagonistas masculinos, Nathanael e o prisioneiro da ilha sem nome, tomam as visões como um apanágio e, ao mesmo tempo, uma perdição. Tal como uma doença romântica, a musa passa a se tornar uma esperança ao seu admirador, não somente de sobrevivência física, mas imaginativa, poética.

Na história de *O Homem da areia*, vemos um Nathanael confuso entre o seu sentimento perante aquela figura ao mesmo tempo bela e tola que se chamava Olímpia e acontecia de estar no campo de visão da janela de seu quarto de estudos.

Percebeu que Olímpia sentava-se frequentemente por horas a fio junto a uma mesa pequena, sem qualquer ocupação, na mesma posição em que ele antes a descobrira através de sua porta de vidro, e também que aparentemente ela o fitava sem mover o olhar; tinha também de confessar a si mesmo que jamais havia visto uma silhueta mais bela; entretanto, tendo Clara em seu coração, ele permanecia inteiramente indiferente à rígida, inerte Olímpia, e apenas esporadicamente olhava distraído (HOFFMANN, 2020, p. 247).

A tranquilidade inquietante de Faustine, postura da mulher tanto em relação ao voyeur indiscreto quanto a um de seus amigos com o qual passa seu tempo, faz com que ela se torne uma espécie de musa misteriosa. Em certo momento, interpe-

lando uma conversa da moça e do acompanhante, o fugitivo grita: “*La femme à barbe, Madame Faustine!*” (CASARES, 2016, p. 45). Faustine ou “mulher barbada” havia se tornado uma atração de circo, e isso não somente pelo narrador, mas também pelo homem que a perseguia durante todo o período do passeio. Em todas as cenas que vemos Faustine, aos olhos do prisioneiro, vemos uma espécie de aberração, que não se sabe se cômica ou bela, com seu modo de ser e de se vestir, sua feminilidade e sua capacidade de se posicionar da melhor forma nos cenários, para os olhos daqueles que a admiravam. Como Olímpia na janela, Faustine só aparece de forma estratégica. A boneca de Hoffmann como no teatro, por trás do véu das cortinas do quarto, enquanto a musa de Bioy Casares emula as atrizes de cinema dos pés à cabeça.

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).

Para o leitor, a imagem de Faustine aos poucos se torna distorcida, devido à mistura de registros, do ridículo e do amoroso, a idolatria e o desprezo. Somos levados pelo estresse do imaginário apaixonado. Em suas aparições, por vezes embaladas por música (“*Tea for two*”), Faustine parece representar ao nível do cômico. Assim se 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 entregar-se à contemplação de Nathanael (por uma armadilha de seu pai e criador, Spalanzani). Olímpia e Faustine se deixam pintar pelo olhar, e ainda assim permanecem inacessíveis. Descobriremos, na história, que Faustine também faz parte de uma ilusão ou burla, pois uma engenhoca oculta projetava a sua imagem e ela era, na verdade, intransponível, uma espécie de *avatar*, como hoje se conhece na tecnologia.

Diferentemente de *O homem da areia*, que oscila entre a loucura e a fantasia, na narrativa de Bioy Casares temos um tom de investigação policial. O protagonista passa a visitar o museu abandonado que servia de hotel para os veranistas. Seus objetivos de detetive, como se espera, encontram-se com aqueles da perversão. Mesmo assim, revela-se para o curioso que havia ali uma experiência científica em andamento. Baseava-se em uma espécie de retroprojektor criado por um homem chamado Morel, que havia captado filmagens duradouras que agora refletiam uma realidade digital em *loop*. Morel era o mesmo que acompanhava importunamente Faustine no rochedo. Por um diário abandonado que relatava a experiência em detalhes técnicos, mas também poéticos, o protagonista descobre que Morel havia gravado seus últimos dias com Faustine, na ocasião de uma viagem de verão com amigos.

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, estrategicamente colocada para captar a força das marés, mantendo a máquina sempre em funcionamento. Os veranistas filmados sem consentimento haviam deixado a ilha de navio, mas é sabido que não sobreviveram sequer até o fim da viagem. Mantendo as imagens na ilha, Morel acaba morrendo no caminho de volta e, com ele, Faustine. As condições da fatalidade, como provavelmente previra, dava a entender um possível vírus próprio daquela ilha. Tratava-se de uma estratégia de Morel para manter a ilha sempre desabitada, como um território que manteria intacto, e com privacidade, sua “nova vida” com sua amada.

FAUSTINE E OLÍMPIA: PERSONAGENS FEMININAS ARTIFICIAIS E SUAS CARACTERÍSTICAS

Em *A invenção de Morel*, as identidades se tornam nebulosas: não apenas a dos personagens, imersos em um mundo de aparências e representações dignas de cinema, mas também a das instâncias essenciais da narrativa como leitor e até mesmo

o autor ou enunciador, pela figura do “editor”. A narrativa de Bioy Casares, considerada por Jorge Luís Borges como “perfeita”, cria enigmas a fim desembocar em um lugar de inapreensibilidade. Podemos ler esse sistema como uma recriação da vida do sujeito moderno, inserido em um mundo de imagens e identidades múltiplas. Nesse mundo, Faustine é quase uma encarnação de uma figura mitológica. Suas roupas e frivolidades mundanas são também aspectos de sua sensibilidade. Para alcançar Faustine, deve-se pagar com a vida, como o fez Morel. No final da história, o prisioneiro repete esse ciclo e decide se submeter à máquina: “a verdadeira vantagem de minha solução é fazer da morte o requisito e a garantia da eterna contemplação de Faustine” (CASARES, 2016, p. 108).

A máquina que permite a vida sensível de imagens das personagens pode ser lida como uma equivalência “daguerreotípica” do cinema. Considera-se que a narrativa de Bioy Casares, localizada em um período de forte apelo cinematográfico, principalmente de Hollywood, discute o impacto do cinema e da vida de imagens perante a possibilidade de morte. Assim, a narrativa remonta aos debates do passado da FC com o *Frankenstein*, narrativa ligada diretamente com o conto de Hoffmann, como mostrou Roberts (2006). A possibilidade da imortalidade é banalizada e ironizada pela substituição da imortalidade da imagem, a única possível na modernidade, oferecida ao sujeito moderno. 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. Na obra, o amor romântico, tão satirizado pela narrativa de Hoffmann, deforma-se em uma nova possibilidade. Assim como “O homem da areia”, *A invenção de Morel* retrata o amor romântico como produtor de ilusões.

Na obra latino-americana, a fragmentação e as novas formas de se reconhecer do homem moderno são colocadas em questão. 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. Nathanael é o artista que, na tentativa de criar a sua própria realidade, é perseguido por fantasias fundamentais da sua criação. Bioy Casares traz para esse debate um homem alienado, um condenado previamente, sem

causa ou justificativa que sustente a sua própria condenação. Na história argentina, o leitor não conhece o crime do narrador. Dos crimes, aliás, conhecemos apenas o de Morel, o que abre margem para uma leitura da paridade entre esses sujeitos ficcionais. Ambos se apaixonam por uma imagem, ou escolhem transformar o seu amor em uma imagem, sucumbindo à própria fantasia.

A questão da imagem aparece de forma rica na obra de Hoffmann, plasmando em diferentes temas. 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. Instaura-se uma “abominável desconfiança”, nas palavras do narrador de Olímpia (HOFFMANN, 2020, p. 260). Na narrativa do século XX, tal como na de Bioy Casares, pululam os debates em torno da relação entre imagem, vida, amor e morte. É sobre isso que se dedica Giorgio Agamben, em *A palavra e o fantasma na cultura ocidental* (2012), livro lançado em 2007 pelo filósofo italiano. Abrangendo a cultura europeia como um todo, em “No mundo de Odradek”, a partir de Kafka, Baudelaire e Freud, Agamben se dedica a examinar o estatuto do fantasma no imaginário da modernidade, compreendida pelo teórico a partir de Baudelaire. O conceito de fantasma é retirado da poesia de amor do século XIII, e serve para Agamben trabalhar a transformação da palavra em imagem, compondo assim um entendimento do “imaginário”.

Podemos pensar as relações entre Olímpia e Faustine, também, pelo estatuto de personagens femininas que exercem enquanto criaturas artificiais. Sobre isso, o estudo de Eliane Moraes, *O corpo impossível* (2002), serve como uma referência de possibilidade de leitura cruzada com Agamben. Para a estudiosa (2017), a dúvida que Olímpia suscita não se encontra sobre ela, mas se desloca para o próprio sujeito, questionando as noções de identidade. Moraes (2017) coloca que Olímpia, ainda que autômato, já representa a vida dos simulacros que abre para a dissolução da figura humana praticada no século XX. Para a autora: “quanto Nathanael indaga os limites do ‘círculo traçado pela mesquinha da necessidade humana’”, refere-se a um dos argumentos de Nathanael sobre seu amor por Olímpia, “além de manifestar considerável desprezo pela ideia da supremacia do homem no universo, ele expressa também uma profunda consciência das incertezas que, a partir de então, começam a abalar a formação de identidade” (MORAES, 2017, p. 94).

Faustine parece trazer à tona semelhantes questionamentos. Seu olhar é indecifrável tanto para o narrador, quanto para Morel — e ainda para o leitor. Moraes vai falar sobre a inapreensibilidade que essas personagens, de Hoffmann aos manequins surrealistas, colocavam sobre o olhar do artista na contramão do pensamento cartesiano (os românticos alemães, sobretudo). Essas personagens, portanto, adequam-se ao que Agamben pensa como representações da “esfinge” na modernidade, reportando-se ao mito clássico. Natanael constantemente substitui o real pelo superficial, o humano pelo autômato, mas ele os multiplica para nunca os perder, como quando chama sua namorada Clara de “autômata maldita!”. A inapreensibilidade do objeto pode encaixá-lo no conceito de fetiche, que, para Agamben, a partir de Freud e o do conceito medieval em torno da poesia de amor, exprime-se da seguinte maneira:

O fetiche leva-nos ao confronto com o paradoxo de um objeto inapreensível que satisfaz uma necessidade humana precisamente através do seu ser tal [...] o fetichista tende infalivelmente a colecionar e a multiplicar seus fetiches [...] é algo substituível ao infinito [...]. Por mais que o fetichista multiplique as provas de sua presença e acumule um harém de objetos, o fetiche lhe foge totalmente entre as mãos e, em cada uma de suas aparições, celebra sempre e unicamente a própria mística fantasmagórica (AGAMBEN, 2012, p. 61-62).

Tanto Nathanel quanto o protagonista sem nome de Bioy Casares são fetichistas, pois, ao se relacionarem com o objeto imagético, fazem amar uma fantasia. Assim, os protagonistas sucumbem tentando se apropriar daquilo que é ausente, pura “aparição”, fantasma. Em sua célebre análise do conto de Hoffmann em *Mulher ao pé da letra* (2006), Ruth Silviano Brandão decodifica a metáfora da areia, criada por Hoffmann, como um significante que representa a fantasia, a partir de uma perspectiva psicanalítica: “O homem da areia’ é uma narrativa que se recusa a fechar num sentido único, pois como a areia, seu significante mestre, ele não se imobiliza” (BRANDÃO, 2006, p. 44). A areia que escapa aos dedos é como a imagem intransponível do projetor que dá vida à Faustine. Esse projetor é uma forma de representação “expandida”, de estrutura megalomaniaca, do olho, onde os dois textos se encontram. Ruth Brandão toma perspectiva similar à de Agamben em: “Ela [Olímpia] é a própria representação

ou fantasma tornado concreto dentro da moldura que estabelece a fronteira entre o real e a ficção, lugar da realização da fantasia” (BRANDÃO, 2006, p. 47).

Nesse sentido, podemos refletir também sobre a personagem da ficção científica do século XX, Faustine. Ao passo que essas figuras representam um valor simbólico para o protagonista, elas também sempre acabam por revelar a própria inapreensibilidade. Na medida em que elas encarnam um valor de apanágio, de salvação, elas escapam pelos dedos como areia. A metáfora de Hoffmann, nesse sentido, faz-se atualizada para o caráter inapreensível da tecnologia nas transformações culturais da época de Bioy Casares. Se tomarmos a noção de fetiche da mercadoria para a modernidade que traz Agamben (2012), essas personagens representam um valor sexual que toma o objeto na época da tecnologia, na “cifra de uma nova relação entre os homens e as coisas” (AGAMBEN, 2012, p. 81). Para Agamben (2012), o homem dotou de perversão as coisas, colou imagens em objetos que agora o assombram, ao que a arte moderna buscou libertá-lo dessa repressão levando a sexualidade do objeto ao extremo.

Consta que, Adolfo Bioy Casares, ao escrever uma narrativa claramente pertencente ao gênero da Ficção Científica (devido à presença de um “experimentalismo científico”, com hipóteses científicas e técnicas dotadas de ficcionalidade), retoma o modelo de Hoffmann não somente de personagem, mas de contação de história. E. T. A. Hoffmann, estando localizado no lado noturno da história do pensamento, no fim da “aurora do pensamento” que foi o romantismo alemão, situa-se no início das premissas da FC que, segundo Adam Roberts (2006), vivia o seu nascimento pela via do gótico. Bioy Casares, pelo menos do ponto de vista do leitor de Hoffmann, perspectiva que empregamos declaradamente no presente estudo, empresta esse modelo e realça, consigo, uma das principais características da personagem feminina artificial da FC, quando em relação com Olímpia: a turva sexualidade das coisas, notada por Agamben (2012), Brandão (2006) e Moraes (2017).

A relação de Faustine com Olímpia nos ajuda a perceber a importância da personagem de Hoffmann para a modernidade e o estabelecimento de novas possibilidades para a criação de personagens de ficção científica. De certa forma, situado no começo do século XIX, as possibilidades de uma personagem autenticamente científica feminina do tipo que viria a se proliferar no século XX era impossível, dado

o estado da tecnologia. Entretanto, Olímpia lançou as bases para este tipo de personagem, principalmente pela sua relação com o seu criador. A relação de Hoffmann com as questões da imagem se atesta não somente em um, mas vários de seus contos como aqueles de *O reflexo perdido* (2017). Pela história de Nathanael e a que o sucede, do protagonista de Bioy Casares, vemos que o criador dessas personagens é, antes de tudo, o seu admirador amoroso.

Na ópera de Offenbach, *Les contes d'Hoffmann* [Os contos de Hoffmann] (1881), Olímpia ilude o seu próprio criador, Hoffmann. Offenbach desloca o autor para o centro de sua ficção, tornando-o personagem. Isso 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? Questões que interessam à FC. Assim, Olímpia permanece como um símbolo importante daquilo que Moraes chama de “fábula inumana” ou “fábula do inumano”. Olímpia e Faustine são como duas faces desse sonho dentro do sonho do qual, muitas vezes, falam as narrativas de FC.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2ª. Ed. Revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- CESAROTTO, Oscar. *No olho do outro*. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- FREUD, Sigmund. O infamiliar [Das Unheimliche]: seguido de “O homem da areia”, E. T. A. Hoffmann. Trad. de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. O homem da areia. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimliche]: seguido de “O homem da areia”, E. T. A. Hoffmann*. Trad. de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 219-265.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. O reflexo perdido. In: HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *O reflexo perdido e outros contos insensatos*. Trad. Maria Aparecida Barbosa (Org.). São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- LOSANO, Mario Giuseppe. *História de autômatos: da Grécia antiga à Belle Époque*. Trad. de Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2002.
- ROBERTS, Adam. *The history of science fiction*. Palgrave Macmillan: New York, 2006.