

# O imaginário inquietante: o humano aterrorizado pelas criaturas artificiais do século XIX

Alexandre Figueiredo

O século XIX traz por outro lado, imbuído do espírito fantasmagórico que caracteriza o período, algumas importantes transformações; a primeira inscreve-se no desvelamento de novos trilhos no que à problemática em epígrafe diz respeito (as concepções maquínicas dos séculos imediatamente precedentes evoluem e actualizam-se para a era da electricidade<sup>1</sup> – no caso da *Eva Futura* de Auguste Villiers de L'Isle Adam, ou tendem para uma biologia emergente<sup>2</sup>, que se con-

<sup>1</sup> Ou não fosse o XIX o século da “descoberta” da electricidade com todas as revolucionárias consequências que daí advieram e cuja importância ainda hoje marcam insanavelmente o nosso quotidiano, sendo portanto natural que a *animat* destas criaturas se transfira das magias clássica e medieval para a moderna electricidade. “[...] *Isto é o braço de uma andróide à minha maneira, movida pela primeira vez por esse fantástico agente vital a que chamamos Electricidade, que lhe dá, como vê, todo o natural, toda a maciez, toda a ilusão da vida!*”. Vd. L'ISLE-ADAM, Auguste Villiers de; *A Eva Futura*, Trad. de Écila Azeredo, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 136.

<sup>2</sup> A referência a uma biologia emergente prende-se com a ausência de uma explicação tão detalhada do funcionamento da criatura do Dr. Victor Frankenstein à imagem do que é realizado por Villiers que justifica passo a passo “segredo” capaz de vivificar e animar a criatura do Engenheiro Edison. Na verdade, Mary Shelley, apenas revela, fugazmente, que a criação do Dr. Frankenstein, decorre da justaposição e união de diferentes componentes carnis, resultando numa cri-

cluí por meio da electricidade – altamente ingénua e ficcional – no exemplo da criatura do Dr. Victor Frankenstein que encontramos na história de horror de Mary Shelley, podendo também assumir a recuperação do tema das estátuas animadas da antiguidade, provavelmente também animada pela energia eléctrica, através do autómato presente no conto de Ernst Hoffmann).

Uma segunda poderá ser enquadrada numa mutação que identificamos enquanto metamorfose de registo: na realidade, as criações técnicas e mecânicas do século precedente adjudicam o seu espaço a criaturas mais evoluídas, todavia do foro da ficção, porquanto se encontram maioritariamente (a excepção conhecida consiste no texto de

atura de aspecto horrível, concebida a partir da união de diferentes partes de corpos de diversos dadores. De igual modo, em momento algum são referenciados quaisquer elementos não biológicos na concepção da criatura. O “Monstro” resulta portanto, daquilo a que convencionámos aqui apresentar enquanto um biologia ingénua, precisamente por o resultado derivar unicamente de componentes orgânicos, não sendo, contudo, revelado o segredo que permite a posterior animação da carne, (ainda que muitos estudiosos e cineastas que no decurso dos seus trabalhos trataram a obra, comumente atribuíam à electricidade esse papel) pese embora, a menção também quase imperceptível a agentes químicos. Vd. SHELLEY, Mary; *Frankenstein*, Trad. de João Costa, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2003.

Heinrich Von Kleist, ainda que num registo inteiramente distinto) presentes no domínio do literário.

Ocorre conjuntamente uma mutação importante que, julgamos, ter igualmente resultado do conjunto de particularidades que caracterizam e tornam tão especial o século XIX. Com efeito, há ainda uma outra transformação substancial: toda a componente metafísica (aqui entendida essencialmente numa perspectiva mitológica e religiosa) que até então havia acompanhado o desenvolvimento das criaturas artificiais cede o seu lugar à ciência e à razão iluminista. Como consequência directa, o homem torna-se também mais ambicioso no seu projecto criador. Já não lhe basta duplicar-se, reproduzir-se. Ele, este é pelo menos o nosso julgamento, tem de, qual super-homem nietzschiano, projectar-se, amplificar-se *ad infinitum*, superar, na sua acção geradora de vida, o acto criador da divindade a partir do qual nasceu.

É, por último, também observável uma transmutação ao nível das implicações do próprio projecto de construção de criaturas artificiais. Com efeito, o século XIX abandona um certo ideal de optimismo e esperança na criação de seres análogos ao homem (que até então parecia ter vigorado – ou pelo menos, não eram seriamente equacionados potenciais efeitos negativos nesta demanda) para desembocar no espírito fantasmagórico, críptico, pessimista, céptico e profundamente negativista relativamente ao artificial, encarnando na verdade o essencial do espírito e pensamentos desse período.

Esta desconfiança e cinzentismo capitais, se questionáveis na ficção de Villiers<sup>3</sup> (é, pelo menos, dúbia a posição do autor que, ora apresenta argumentos favoráveis, ora lança sombras sobre o projecto), já o não serão seguramente na obra de Mary Shelley, que parece ser representativa dos mais profundos receios humanos relativamente à duplicação do próprio, ao mesmo tempo que aparenta recuperar uma certa moral de índole religiosa, sempre ciosa e altamente interventiva na defesa da suprema Criação, como dom exclusivo e inalienável do Divino Criador (sendo que o projecto da vida artificial representa, justamente, uma afronta directa a Deus, tema que os três principais regis-

<sup>3</sup> “Villiers jamais se afinaria com o ideal positivista, árido, pobre e feito de senso comum. Um ideal sem pretensões, como era o céu para Alicia Clary, onde somente existiam santos ajuizados e virgens bem-comportadas. Como a própria Alicia Clary, personagem às avessas de *A Eva Futura*: imagem em carne e osso da *Vénus Victrix*, seu espírito rasteiro afastava-a de qualquer prazer estético. Cantora lírica, detestava cantar e não concebia que Lorde Ewald, seu protector, sendo ‘uma pessoa de posição’, pudesse demonstrar emoção pelo canto. Alicia é uma *belíssima, deslumbrante, ‘deusa burguesa’*”, (AZEVEDO, Écila; Villiers, *Entre o Sonho e o Escárnio*, In Introdução de *A Eva Futura*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2001, p. 15) com toda a carga negativa decorrente de tal qualificativo. Este trecho parece afinal justificar a tese acima exposta de que, supremo anacronismo, para Villiers o vil autómato, encarnador por excelência da enfadonha e repetitiva precisão do maquinismo do relógio, da ausência de fogo e paixão no modo de viver, em suma, do humano sem alma, é invertido, surgindo como escape da franciscana pobreza e profunda aridez do espírito burguês entretanto emergente (o qual Villiers, por razões estéticas, intelectuais, pessoais, mas também financeiras, tanto abominava), no fundo, mais maquinico e desprovido de chama que a própria máquina e do qual miss Alicia Clary é porta-estandarte, qual exuberante Olímpia.

tos não ignoram, a eles se reportando abertamente).

Uma última constatação. “*John Cohen nota a presença, nos escritores deste período de um elemento “que permite a interpretação do conteúdo da imaginação: esta procura e encontra o desenraizamento na relação erótica com um autómato”.* Muitos dos golems descritos por autores românticos são, aliás, mulheres, como a de Heinrich Heine, descrita por este da seguinte forma: “Um golem é uma figura de argila com a aparência de uma bela mulher e que se comporta como tal. No seu rosto, dissimulado por detrás dos caracóis de cabelo castanho, tem escrita em caracteres hebraicos a palavra ‘verdade’ e se a apagarmos a figura ficará sem vida, como poeira inútil.”<sup>4</sup>

A questão da relação erótica com o autómato, senão totalmente inscrita no quadro do romantismo está-o, pelo menos, parcialmente, ou, não fosse este o tempo de amores e paixões arrebatadoras mas, curiosa e contrariamente, do culto pelo horror e pelo críptico, da noite e da morte, por excelência, uma interessante tendência que a filmografia do início do século XXI parece querer recuperar. Não esqueçamos ainda que o problema do amante não-humano representa também o resgatar do mito pigmaliónico, ao qual aludimos na Parte I da corrente investigação. E se, dos três relatos fulcrais do século XIX que iremos observar, apenas, aparentemente, a questão esteja presente nos dois últimos registos, a verdade é que a obra de Mary Shelley, convoca igualmente esta problemática, quando a criatura por si concebida exige a

<sup>4</sup> BRETON, Philippe, *À Imagem do Homem – Do Golem às Criaturas Virtuais*, Lisboa, Instituto Piaget, 1995, p. 32.

Frankenstein que lhe crie uma companheira, referência que será retomada, num filme, realizado em 1935, por James Whale, com o sugestivo título, “*A Noiva de Frankenstein*”.

## A Criatura do Dr. Frankenstein

*“Neste momento, apercebi-me da silhueta de um homem que avançava para mim a uma velocidade sobre-humana. Saltava por cima das fendas, entre as quais eu caminhara com precaução; a sua altura, à medida que se aproximava, parecia ultrapassar a de um homem. Fiquei perturbado. Os meus olhos velaram-se e julguei desmaiar, mas logo fui reanimado pelo vento frio das montanhas. Vi, horrorizado, dirigir-se para mim o miserável que tinha criado. Tremia de cólera e de horror, mas decidi aguardá-lo e acabar de uma vez para sempre com ele. Aproximou-se. Lia-se-lhe no rosto um grande medo misturado com desdém e cruzeza, a sua fealdade fora do humano tornava-o demasiado horrível de ver. Mas mal reparei em tudo isto. A raiva e o ódio tinham-me tirado ao princípio a palavra, e só me dominei para esmagá-lo com cólera e desprezo: — Demónio! — exclamei. — Ousas aproximar-te de mim? Não temes a vingança selvática do meu braço levantado por cima da tua miserável cabeça? Desaparece, vil criatura! Ou, antes, fica, para eu poder reduzir-te a pó! Oh, se pudesse, suprimindo a tua miserável existência, devolver a vida às vítimas que tão diabolicamente assassinaste! — Contava com este acolhimento — respondeu o demónio. — Todos os homens odeiam os infelizes; como sou odiado,*

*eu, mais miserável do que qualquer ser humano! Contudo, tu, o meu criador, detestas e repeles com desprezo a tua criatura, a quem estás ligado por laços que só a morte de um de nós pode quebrar. Queres matar-me! Como te atreves a brincar assim com a vida? Cumpre o teu dever para comigo, que eu cumprirei o meu para contigo e para com o resto da humanidade. Se quiseres subordinar-te às minhas condições, deixar-te-ei em paz; mas se recusares, saciar-me-ei no sangue dos amigos que te restam!*

— *Monstro detestado! Demónio que és, as torturas do Inferno são uma vingança demasiado suave para os teus crimes! Censuras-me por ter-te criado; aproxima-te então, para poder extinguir a centelha de vida que te dei tão imprudentemente!*

*A minha raiva não tinha limites. Atirei-me a ele, impelido por todos os sentimentos que podem armar um homem para matar outro.*

*Afastou-me sem dificuldade e disse:*

— *Acalma-te! Ouve bem antes de dares livre curso ao teu ódio! Não sofri eu já o bastante para que ainda procures aumentar o meu infortúnio? A minha vida, a minha triste vida ainda me é querida e defendê-la-ei. Não esqueças que me fizeste mais forte do que tu; mas não quero lutar contigo. Sou a tua criatura e serei meigo e dócil para com o meu amo e senhor, se quiseres desempenhar o papel que te cabe. Oh!, Frankenstein, se és justo para todos, não me esmagues, a mim a quem deves não só a tua justiça, mas a tua demência e o teu afecto. Eu deveria ser o teu Adão; mas sou, antes, o anjo caído em descrédito que banes do*

*Paraíso. Vejo em todo o lado uma ventura de que estou irrevogavelmente excluído. Eu era benevolente e bom; a mágoa fez de mim um demónio! Torna-me feliz e voltarei a ser virtuoso...*

— *Desaparece! Não quero ouvir-te. Não temos nada em comum, somos inimigos. Desaparece, ou mediremos forças num combate em que um de nós sucumbirá.*

— *Como posso eu comover-te? Nenhum dos meus rogos logrará fazer-te encarar com um olhar favorável a tua criatura que implora a tua bondade e a tua piedade? Acredita-me, Frankenstein, eu era bom, a minha alma transbordava de amor e de caridade; mas não estou só, desesperadamente só? Tu, o meu criador, detestas-me; que posso esperar dos teus semelhantes que não me devem nada? Repelem-me e odeiam-me. As montanhas desertas e os tristes glaciares são o meu refúgio. Errei aqui durante inúmeros dias; as grutas de gelo, que sou o único a não temer, constituem a minha casa, a única que os homens não me recusam. Saúdo o céu inclemente porque é melhor para mim do que os teus semelhantes. Se todos os humanos conhecessem a minha existência, fariam como tu, armar-se-ia para destruir-me! Como não hei-de eu odiar os que me detestam? Não pouparei os meus inimigos. Todavia, está em teu poder prestar-me justiça. Deixa-te enternecer e não me desdenhes. Ouve a minha história; quando a tiveres ouvido, abandona-me ou lastima-me, mas ouve-me. Os culpados que ainda têm as mãos cobertas de sangue são autorizados pelas leis humanas a defenderem-se antes de serem condenados. Frankenstein, acusas-me de ter assassinado e, no*

*entanto, matar-me-ias, a mim, a tua criatura, com uma consciência tranquila. Bela justiça a do homem!*

*— Porque me lembras — repliquei — acontecimentos em que só penso estremeando? Maldito seja o dia em que viste a luz! Malditas sejam as mãos, as minhas, que te formaram! Tornaste-me mais infeliz do que pode exprimir-se. Não me deixaste a força de saber se sou justo ou não para contigo. Desaparece, livra-me da tua presença horrível!”<sup>5</sup>*

A abordagem ao problema da criatura artificial no contexto do século XIX encontra-se centrada essencialmente em torno do “monstro” anónimo, criação laboriosa do Dr. Victor Frankenstein, narrativa que podemos encontrar no registo que a pena de Mary Shelley legou à memória colectiva humana. Sendo a obra mais emblemática deste período, “*o romance de Mary Shelley, Frankenstein, publicado em 1818, aparece numa altura em que a ressurreição dos mortos é encarada como uma real possibilidade. Percy Shelley era um entusiasta da experimentação galvânica e o galvanismo era certamente um dos temas mais discutidos pela noite dentro na companhia de Byron e o Dr. Polidori que inspirou Mary a escrever um romance feito na base do horror e do fascínio que a vida artificial já desencadeava nas audiências do século XIX.*”<sup>6</sup>

<sup>5</sup> SHELLEY, Mary; *Frankenstein*, Trad. de João Costa, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2003, pp. 119-122.

<sup>6</sup> MOURÃO, José Augusto; *Sexo, Texto e Corpo Virtual*, In Semana de Teologia em Fátima 2003 – O Enigma da Sexualidade, Instituto S. Tomás de Aquino, [online] available: [http://www.tripolov.com/ista/fatima\\_2003/jose\\_augusto.html](http://www.tripolov.com/ista/fatima_2003/jose_augusto.html).

Se o galvanismo e a ressurreição de organismos, (melhor, carnes mortas, uma vez que a criatura de Frankenstein é produzida a partir de diferentes carnes mortas<sup>7</sup>) cons-

<sup>7</sup> “Foi com estes sentimentos que comecei a criação de um ser humano. Mas como a pequenez das diferentes partes do corpo era um obstáculo à rapidez do meu trabalho, revolvi, contrariamente à primeira ideia, fazer um ser de estatura gigantesca, de cerca de dois metros e meio de altura. Decorridos alguns meses a reunir e a preparar os meus materiais, comecei. [...] Quem poderá imaginar o horror destas pesquisas quando eu penetrava na humidade infecta dos túmulos ou torturava animais vivos para dar vida à argila inerte? (note-se neste ponto que a mera alusão à argila convoca todo um vasto conjunto de metáforas sobre a criação – o Homem, segundo a tradição e os relatos bíblicos fora assim criado. Igual é a tese oferecida pela mitologia helénica, atendendo a diferentes descrições, que referem ter sido o Homem moldado a partir de barro. Mas, tal como nós, também, segundo alguns relatos, Pandora que teria sido, como já atrás vimos produzida por Hefesto a partir de argila, o próprio Golem judaico que surge por idênticos expedientes, factores que concorrem para que a menção na obra de Mary Shelley não possa ser acidental, atendendo ao conjunto de influências recebidas, pela autora, dos companheiros de férias – Frankenstein foi redigido enquanto o casal Shelley, na companhia dos convivas já referenciados, se encontrava de férias nas montanhas da Suíça, aproveitando vários dias chuvosos que impediram outras actividades.) Agora estas recordações fazem-me estremecer mas, então, um impulso irresistível empurrava-me para diante. Tirava ossos dos ossários e tocava com as minhas mãos profanas os segredos prodigiosos do corpo humano. (Julgamos poder estabelecer-se uma ligação neste particular com os primeiros ensaios de exumação de cadáveres ensaiados por Leonardo da Vinci e seus contemporâneos para compreensão dos mecanismos do corpo e da vida.) A oficina onde criava esta coisa imunda ficava num quarto afastado, ou antes, numa cela no último andar da casa separado dos outros apartamentos por um corredor e uma escada. A sala de dissecação e o matadouro forneceram-me muito do material de que precisava e sentia-me muitas vezes agoniado com o que devia fazer. SHELLEY, Mary;

tituem uma das questões fulcrais em “Frankenstein”, outros porém se tornam perfeitamente discerníveis. Sustenta Luís Moniz Pereira que

“[...] ao escrever a sua novela gótica, em 1816-17, Mary Shelley, mulher do poeta, deu-lhe o subtítulo *O Moderno Prometeu*. Mary Shelley oferece Frankenstein como um exemplo de “quão perigosa é a aquisição do conhecimento”<sup>8</sup>, neste caso, especificamente, a capacidade de “dar vida à matéria inanimada”, uma prerrogativa dos deuses, e também o horror da enorme possibilidade de sucesso<sup>9</sup>.

*Frankenstein*, Trad. de João Costa, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2003, pp. 64-65.

<sup>8</sup> “Conhecia agora o que os homens mais sábios tinham estudado e desejado desde a criação do mundo. [...] Vejo, meu amigo, que desejais conhecer o segredo: é impossível. Escutai pacientemente o fim da minha história e vereis porquê. Ficai a saber, senão pelos meus conselhos, pelo menos pelo meu exemplo, o quanto é perigoso conhecer certas coisas: o homem que toma a sua cidade natal pelo mundo é mil vezes mais feliz do que aquele que aspira a tornar-se demasiado grande. Quando me vi na posse de tal poder, hesitei muito antes de saber como empregá-lo.” Idem, *Ibidem*, pp. 63-64.

<sup>9</sup> “Com uma ansiedade que se tornou uma agonia, reuni os instrumentos para comunicar uma centelha de vida à coisa inanimada deitada a meus pés. [...] à luz meio extinta da vela, vi abrirem-se os olhos amarelos e mortiços da criatura. [...] Como descrever a minha emoção perante aquela catástrofe e delinear o miserável que conseguira criar após tantos cuidados? [...] Tinha trabalhado arduamente durante quase dois anos no objectivo único de dar vida a um corpo inanimado. [...] Desejara-o com um ardor sem limite mas agora, que estava terminado, a beleza do sonho desvanecia-se. O coração encheu-se-me de desgosto e de um horror indizível. Não podendo suportar a vida do ser que criara, precipitei-me para fora da sala [...] Oh!, ninguém poderia suportar o horror daquele rosto. Uma múmia que ressuscitasse

*Tendo passado agora ao folclore, as pessoas dão usualmente pouca atenção aos verdadeiros pormenores da novela: primeiro, o nome Frankenstein é muitas vezes dado ao monstro: no entanto, no livro é o nome do cientista e a criatura não tem nome; segundo; o monstro não é uma máquina, mas um produto de “carne e sangue”; terceiro e último é frequentemente esquecido o importante ponto de que o monstro só se torna assassino porque o seu criador, horrorizado com a sua produção, lhe recusa o amor humano e o afecto que o monstro lhe pede a todo o transe e recusa ainda fabricar-lhe a parceira sexual que o liberta da solidão*<sup>10</sup>.

não seria tão hedionda. Vira-o inacabado, e já era feio, mas, quando o animei, tornou-se algo que o próprio Dante não teria podido imaginar.” Idem, *Ibidem*, pp. 69-70.

<sup>10</sup> “Estou só e sinto-me infeliz; os homens não se importam comigo; mas uma criatura tão disforme e tão horrível como eu aceitar-me-ia. A minha companheira deve ser igual a mim, deves criá-la. [...]”

— É preciso criar uma mulher para mim, com quem eu possa viver e trocar os sentimentos de afeição que são necessários à vida. Só tu o podes fazer; e peço-te como um direito que não poderás recusar-me. [...]

— Recuso! — respondi. — E nenhum suplício me forçará a fazê-lo. Criar um outro ser, semelhante a ti, e cuja crueldade reunida à tua poderia arrasar o mundo! Desaparece! Já te respondi; podes torturar-me, mas nunca consentirei nisso.” Idem, *Ibidem*, pp. 171-173.

Não obstante a veemência das últimas palavras, Frankenstein acabou por se sensibilizar e ceder aos argumentos e aparente arrependimento evidenciados pela criatura, tendo então ambos firmado um pacto. Frankenstein forjar-lhe-ia uma companheira, ao passo que o monstro se comprometia a abandonar com ela a Europa e a companhia dos homens, retirando-se os dois para os recônditos gelados da América do Sul. Frankenstein viajou então para um ilha da Escócia, a fim de cumprir a sua parte do acordo. Uma noite,

*Muitos destes mesmos temas – a máquina-servo erguendo-se contra o seu senhor<sup>11</sup>, o medo de a máquina se reproduzir sexualmente, e o terror, por fim, do Homem que compreende que é de um todo com a máquina – se encontram ligados a um mito mais recorrente com raízes antigas, a que chamarei o mito de Frankenstein.”<sup>12</sup>*

Observemos, agora a passagem reproduzida na nota 11, mas, com maior rigor e minúcia os dois últimos períodos: “*Tu és o meu criador, mas eu sou o teu senhor! Obedece.*”. Estamos, na realidade em presença de uma das principais características

tendo o trabalho enfim pronto, faltando apenas animar a segunda criatura, pesadas sombras de dúvida assaltaram o cientista que reflectiu no seu procedimento e nas desgraças potencialmente vindouras para a humanidade de um segundo erro. Ao invés de três anos antes em que a sua faceta epimetaica (literalmente, “*pensamento a posteriori*”, ou “*sem reflexão prévia*”, segundo a definição de Luís Moniz Pereira) prevalecera sobre a razão, desta feita impor-se-á a vertente prometaica (ou seja, “*antepensamento*” ou, “*pensamento sobre um modelo prévio*”, segundo a classificação estabelecida pelo mesmo autor), o que levará a que Frankenstein recue no seu acordo a criatura e destrua todo o trabalho á realizado com vista a animar a companheira prometida o que provocará a ira deste último:

“— *Desaparece! Sim, quebro a minha promessa. Jamais criarei um ser semelhante a ti, tão feio e tão cruel como tu.*” Idem, *Ibidem*, p. 201.

<sup>11</sup> “— *Escravo! Cheguei a reflectir na tua companhia, mas tu mostras-te indigno da minha condescendência. Não esqueças que sou forte; tu julgas-te infeliz, mas posso tornar-te tão miserável que até detestarás a luz do dia. Tu és o meu criador, mas eu sou o teu senhor! Obedece!*” Idem, *Ibidem*, p. 201.

<sup>12</sup> PEREIRA, Luís Moniz; *Inteligência Artificial – Mito e Ciência*, In *Cybersimulação – www.cyberscopio.net* [online] available: [http://www.cyberscopio.net/artigos/tema6/csim\\_05.html](http://www.cyberscopio.net/artigos/tema6/csim_05.html)

daquele que Luís Moniz Pereira designa de Mito de Frankenstein. A rebelião das “máquinas” (conceito, neste contexto particular, entendido em sentido lato – mas que o já não será quando adiante avançarmos para o século XX – onde a saga dos *Terminators*, constituiu o elo mais visível e acutilante da evocação deste mesmo mito) contra o criador e a possibilidade da reprodução (Moniz Pereira, ao analisar a obra de Mary Shelley, apenas considera a reprodução sexual, todavia, somos do entendimento que se deverão considerar em idêntico plano os meios artificiais de reprodução, *lato sensu*, das máquinas, porquanto o problema se estende para esta dimensão, na ficção dos *Terminators*, mas também em *Star Trek* com a espécie *Borg*, ou ainda em *I Robot*, etc.) das mesmas, preenche os mais profundos recônditos de um aterrorizado imaginário humano, cujas raízes se encontram, precisamente em “*Frankenstein*” (embora já identificáveis no *Golem* renascentista, ainda que, num registo, infinitamente menos trágico).

Escreve a este propósito Philippe Breton que “*a criatura do Dr. Frankenstein irá influenciar profundamente as criaturas artificiais posteriores. O mito de Frankenstein tornou-se mesmo numa espécie de lugar comum do pensamento moderno, servindo para designar o facto de a ciência poder igualmente produzir monstros e perder o seu controlo*”.<sup>13</sup> A referência contida na nota de rodapé 11, ainda que, insuficientemente explorada por Mary Shelley<sup>14</sup>, e o cenário

<sup>13</sup> BRETON, Philippe, *À Imagem do Homem – Do Golem às Criaturas Virtuais*, Lisboa, Instituto Piaget, 1995, p. 36.

<sup>14</sup> Julgamos que, ao tempo – atendendo também ao primitivo desenvolvimento técnico, bem como à fugaz presença das máquinas na organização da vida

catastrófico adiantado pela autora constitui, conforme faz notar António Fernando Cascais, um de entre os múltiplos exemplos de argumentos “[...] *hoje brandido(s) contra os cientistas sobretudo pelas correntes imbuídas de misticismo da contracultura radical, ou inclusive da ecologia profunda, que defendem uma forma extrema de cepticismo e suspeição a respeito da moderna sociedade tecnocientífica e que frequentemente propugnam o retorno a formas sociais e modos de vida pré-modernos como única alternativa a um futuro apocalíptico.*”<sup>15</sup>

A dialéctica em torno do “diálogo” (entenda-se, relação de dominação e posse) entre criador e criatura, bem como a ulterior revolta da segunda contra o homem, impondo-se por força dos seus superiores atributos físicos (combinando-os, à medida que avançamos ao longo do século XX, com melhores performances intelectuais e uma virtual indestrutibilidade material), condenando à escravidão o génio do artesanato humano, bem como a sua reprodutibilidade (por meios fisiológicos, ou artificiais – em linhas de produção/montagem) problemáticas a cuja menção Shelley não se furta e que não encontramos nos restantes relatos produzidos no século XIX, constituem as duas principais notas de relevo na história do Dr. Frankenstein. Não deverão, por isso,

quotidiana da humanidade – a verdadeira extensão de tais consequências seriam ainda largamente impensáveis e inimagináveis, para mais num espírito tão jovem quanto o da autora – recorde-se que Mary Shelley contava apenas 19 anos à data de publicação da sua história.

<sup>15</sup> CASCAIS, António Fernando; *Genealogia, âmbito e objecto da bioética*, In BOCC – Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, [online] available: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/cascais-antonio-genealogia-bio.pdf>.

ser diminuídas no seu aspecto de inaugurais face a toda uma alegoria de diabólicos Adamastores que ensombram, não raras vezes e de modo exagerado, quase paranóico (situação directamente decorrente de deturpações e abordagens corruptoras do registo original) o espírito humano, como muito bem fazem notar Philippe Breton e Luís Moniz Pereira e que concorrem para a resistência com que os progressos da ciência esbarram no preconceito popular, como saliente António Fernando Cascais.

## Olímpia

Não obstante ser o mais curto dos três registos fundamentais versando a temática das criaturas artificiais durante o século XIX, “*O Homem da Areia*” é talvez o mais perturbante, quanto mais não seja porque, embora escassas, as referências ao problema que nos comanda, são sempre contundentes. O tom é, apesar da beleza de Olímpia, sempre forte e vincadamente negativo<sup>16</sup>.

Para mais, saliente-se neste âmbito a coerência narrativa conferida à obra pela pena de Hoffmann. Ao contrário das duas histórias precedentes, em que o autómato era sempre apresentado como o produto do labor de um criador excepcionalmente genial (no caso o Dr. Frankenstein, ou o inventor Thomas Edison – o que, no segundo registo, reforça o

<sup>16</sup> Qualificativos como terrível, sombrio, obscuro, ameaça, demoníaco, mau, diabólico, malicioso, dor, desolação, perdição, infernal, sufocante, fatalidade, morte, etc., constituem referências constantes ao longo das três dezenas de páginas que compõem o conto de Hoffmann. O léxico escolhido pelo autor foi-o, estamos em crer, deliberadamente seleccionado no sentido de consumir uma atmosfera tão negra e tenebrosa quanto possível, superando neste particular o registo de Mary Shelley.

carácter positivo do projecto da criatura artificial, dada a ligação umbilical que Villiers impõe entre o projecto do autómato e o quadro de respeito e admiração que envolvia a figura do inventor americano, bem como a simpatia que este granjeava junto de amplas faixas da sociedade) e, por conseguinte conseguia transmitir ao leitor uma atmosfera emocional positiva (mesmo no caso de Frankenstein – a criatura era inicialmente boa, tendo sido o contacto com os homens e a repulsa destes que perverteu a sua pureza original), o mesmo já não sucede com o trabalho de Hoffmann<sup>17</sup>. Com efeito, Coppelius, a personagem que surge inexoravelmente associada à construção de Olímpia (embora se refira quase no final do conto que o autómato seja produto do Dr. Spalanzani, lançando pelo menos algumas pinceladas de polémica sobre quem seria, de entre os dois, afinal o responsável pela criação do autómato), é-nos sempre descrito como alguém malévolo, diabólico, inimigo das crianças, conotação que nunca cessa ao longo da totalidade das páginas redigidas por Hoffmann e que nos aparece especialmente reforçada no momento em que Coppelius é analogamente referenciado como o Homem da Areia:

*“Nessas noites a mãe ficava sempre muito triste e assim que o relógio batesse as nove badaladas, ela costumava dizer:*

<sup>17</sup> Esta é igualmente a perspectiva de Philippe Breton o qual, a este propósito, se socorre das palavras de Geneviève Bianquis: *“O problema do autómato, a quem Vaucanson dera com o seu tocador de flauta uma solução tão elegante, parece ter obcecado os homens da época [o século XIX] que não resistiram a ver nesta espécie de homens mecânicos uma usurpação satânica dos direitos do criador.”* BRETON, Philippe, *À Imagem do Homem – Do Golem às Criaturas Virtuais*, Lisboa, Instituto Piaget, 1995, p. 34.

*— Agora crianças! — Para a cama! Para a cama! Vem aí o Homem da areia, já o estou a pressentir. — Na verdade, ouvia sempre qualquer coisa a subir as escadas de forma barulhenta; devia ser o Homem da areia. Mas um dia esse mesmo pesado e barulhento ruído de passo pareceu-me especialmente medonho; pelo que questioneei a mãe que nos levou embora dali — Ai mamã! Mas quem é esse mau Homem da areia que nos afasta sempre do papá? — Qual é o seu aspecto? — O Homem da Areia não existe, meu querido filho, respondeu a mãe: — quando digo que vem aí o Homem da areia, isso apenas quer dizer que vocês estão sonolentos e mal conseguem manter os olhos abertos, como quando se atira areia para os olhos — A resposta da mãe não me satisfez, visto que em minha ingenuidade infantil surgia uma ideia clara de que a mãe renegara o Homem da areia, para que não o temêssemos, pois o ouvi sempre subir as escadas. Cheio de curiosidade em descobrir mais sobre esse Homem da areia e o seu efeito sobre nós as crianças, perguntei finalmente à velha senhora que tratava da minha irmã mais nova: — que espécie de pessoa é esse Homem da areia? — Oh pequenino — replicou ela, — ainda não sabes isso? É um homem mau que vem ter com as crianças quando elas não querem dormir e lhes manda uma mão cheia de areia para os olhos até que chorem sangue, colocando-os depois num saco para os levar ao luar e dá-los para comer aos seus filhinhos que estão sentados no seu ninho com os seus bicos curvos, como os mochos, debicando o olho à criança mal comportada. — De forma horrível surgia*

*no meu interior a imagem de um Homem da areia cruel, assim que, à noite, ele subisse a escada de forma barulhenta, eu tremia cheio de medo e horror. A chorar e a tremer, sem mais nada conseguir pronunciar, senão o Homem da areia! O Homem da Areia, — eram estas as únicas palavras que a minha mãe conseguia arrancar de mim. Posto isto eu corria para o meu quarto e durante toda a noite a horrível visão do Homem da areia me atormentava.*

[...]

*O Homem da Areia estava diante do meu pai, no meio da sala o clarão das luzes iluminava-lhe a cara! O Homem da Areia, o temido Homem da areia era o velho advogado Coppélius, que por vezes almoça em nossa casa!*

*Não havia personagem tão horrenda que me causasse tanto pavor, senão esse mesmo Coppélius. [...]*

*Todo ele era aliás, abominante e repugnante; mas o que sobretudo para nós crianças era nojento, eram os seus grandes e nodosos punhos cabeludos, de modo que deixássemos de querer qualquer coisa em que ele tivesse tocado. Mas ele se apercebera disso, pelo que era com gosto e sob qualquer pretexto que, que tocava em qualquer coisa, fosse um pedaço de bolo ou um fruto doce que a nossa mãe furtivamente nos colocara no prato, para assim, com a lágrima no olho e enjoados, não fôssemos saborear a guloseima sobre a qual nos tínhamos alegrado tanto. Fazia o mesmo quando, em dias festivos, o pai nos servia um copo de vinho doce. Aí ele depressa passava o seu punho pelo rebordo do copo ou o chegava aos seus negros lábios, rindo-se di-*

*abolicamente, deixando-nos apenas exteriorizar a nossa fúria em soluços baixinhos. De igual modo costumava referir-se a nós como os pestinhas e em sua presença nem uma palavra podíamos dizer, pelo que amaldiçoávamos o horroroso homem mau, o qual, premeditadamente, nos costumava estragar a mais pequena alegria. [...]*

*Assim que vi Coppéluis, uma sensação de medo e pavor se apoderou de mim ao ver que o Homem da areia era ele e não aquele homem papão das histórias contadas pela ama, era ele a odiosa criatura que vinha para nos causar uma dor infindável. Uma criatura que, onde quer que surgisse, deixava desolação, lamento e perdição.”<sup>18</sup>*

O vil Coppélius é, ao invés dos restantes artesãos de criaturas artificiais anteriormente analisados, uma personagem pouco simpática, sinistra e, especialmente, capaz de suscitar o pavor e convocar os maiores terrores nas crianças. Além da figura temerária, a personalidade malévola e funesta do velho advogado é incessantemente exposta por Nathanael, o mártir do conto. Neste particular, o último período acima reproduzido é contundente nessa mesma descrição, factores que concorrem decisivamente para a toda a ambiência negativa criada em torno de Olímpia. O autómato é, aparentemente desprovido de vida, ao ponto de suscitar o desprezo, bem como a desconfiança dos colegas de Nathanael, no dia em que Spalanzani organizou a festa por meio da qual pretendia apresentar a sua “filha” à sociedade. É ainda fria ao toque, incluindo os lábios,

<sup>18</sup> Cf. HOFFMANN, Ernst T. A.; *O Homem da Areia*, s./L., Mediaset Group, S.A., 2004, pp. 10-13.

morta no olhar e nos movimentos e todo as linhas dedicadas à descrição de Olímpia surgem repletas de referências à falta de “paixão” que caracteriza a sua *animat*. Por outro lado há ainda a referenciar que é a criatura, em certos casos por consequência e não por sua acção directa ou deliberada, a responsável pela loucura de Nathanael, pela morte do pai deste, pelo afastamento entre Clara e Nathanael, entre este e os seus colegas e também em relação a Lotário e, em última instância pela tentativa frustrada de Nathanael em assassinar Clara e pelo seu próprio suicídio.

O toque frio de Olímpia, mais não é afinal, julgamos, que uma metáfora elaborada com mestria por Hoffmann, no sentido de estabelecer uma ligação directa entre o carácter desprovido de vida do autómatos e o problema da morte, perfeitamente discernível segundo o nosso entendimento no “véu” de morte, tragédia e repulsa que envolve a criatura e (no mínimo) um dos seus criadores, Coppélius. “*Mas Nathanael não faz caso destas dúvidas que se instalaram na sociedade em que Olímpia evolui. É certo que ele acha a sua mão “fria como o gelo”, mas, por uma espécie de inversão da percepção, crê que ela aquece, que as “artérias começam a palpitar e (que) a torrente do sangue passa mais quente” quando toma essa mão na sua*”<sup>19</sup>, ou “[...] *tocando os lábios gelados contra os seus ardentes! — Assim, tal como quando ele tocou a mão fria de Olímpia, se sentira possuído pelo horror anterior, a lenda da noiva morta veio-lhe repentinamente à cabeça, mas Olímpia tinha-o pu-*

<sup>19</sup> BRETON, Philippe, *À Imagem do Homem – Do Golem às Criaturas Virtuais*, Lisboa, Instituto Piaget, 1995, p. 35.

*xado fortemente contra si, e naquele beijo parecia que os lábios a tinham animado para a vida.*”<sup>20</sup>

É, igualmente, nossa firme convicção, embora a mesma não possa ser ancorada em quaisquer referências explícitas encontradas ao longo da obra que a *animat* da criatura, correspondendo ao espírito técnico da época, recorre, ousamos especular, à energia eléctrica. As referências confirmando esta asserção são, todavia, inexistentes<sup>21</sup> do ponto de vista material.

Mas, o conto é muito mais rico do que a sua reduzida dimensão pode aparentemente fazer supor. Com efeito, a criação de Olímpia ressuscita um conjunto de mitos clássicos. Não só o problema da estatística pigmaliónica como, igualmente, em certa medida, um conjunto de alusões à criação de Pandora, estão presentes no texto.

Quanto à primeira asserção a mesma é bem notória ao longo das páginas de “*O Homem da Areia*”. Explícita e implicitamente encontramos inúmeras menções à rigidez, inflexibilidade, imobilidade, ao facto de sempre parecer demasiado estática e de a sua pele ser fria ao toque. Além do mais, os

<sup>20</sup> Cf. HOFFMANN, Ernst T. A.; *O Homem da Areia*, s./L., Mediaset Group, S.A., 2004, p. 30.

<sup>21</sup> Contudo, julgamos poder inferir tal, analisando a componente semântica (expressões como “*raio solar*” (Idem, *Ibidem*, p. 9); “*fáscam um par de olhos*” (Idem, *Ibidem*, p. 12); “*o clarão das luzes iluminava-lhe a cara*” (Idem, *Ibidem*) ou até mesmo a menção a “*alguma experimentação de alquimia*” (Idem, *Ibidem*, p. 17), as quais, embora não constituam alusões explícitas permitem, não sem alguma ousadia, especular quanto a essa possibilidade), bem como o episódio da morte do pai de Nathanael: “*Deitado no chão, diante do fogão a fumar, estava o meu pai com o rosto queimado e todo desfigurado [...]*”. Idem, *Ibidem*, p. 15.

relatos efectuados pelo desventurado Nathanael e a ulterior narração empreendida por Lotário contêm alusões que prendem Olímpia ao mito clássico de Pigmalião e Galateia (já atrás alvo da nossa atenção):

*“Só agora se apercebera de que Olímpia, frequentemente, durante várias horas e numa mesma posição, permanecia sentada a uma pequena mesa, sem nada fazer, como outrora a tinha visto pela porta de vidro, olhando-o também ela fixamente; teve de admitir a si próprio que nunca tinha visto porte mais bonito; entretanto, com a Clara no coração, a inflexível e imóvel Olímpia era-lhe indiferente e, apenas por vezes, e brevemente, olhava do seu compêndio para aquela bonita estátua, sem mais.”*<sup>22</sup>

[...]

*— Faz-me o favor, irmão, e diz-me, como pudeste tu homenzarrão, encantar-te naquela boneca de cera, naquela escultura de madeira acolá.”*<sup>23</sup>

À semelhança do jovem rei de Chipre, Pigmalião, também Nathanael se enamorou de uma estátua. Se Afrodite intercedeu no primeiro caso animando a estátua e fazendo-a “saltar” para a vida, Spalanzani e Coppelius trataram de dar vida à segunda. Se a primeira possibilitou a felicidade eterna de Pigmalião, a segunda provocou um etéria e abrasadora paixão em Nathanael, a qual havia de desfazer o seu noivado com Clara e levá-lo à perdição. Não obstante as diferenças notórias entre um e outro registo (nomeadamente no que respeita ao destino diametralmente oposto de ambos os protagonistas), a essência da narrativa de *“O Homem*

*da Areia”*, julgamos encontra-se inequivocamente salpicada de fortes pinceladas importadas da lenda helénica.

Não é, conquanto, única, a anterior referência que estabelecemos entre a obra de Ernst Hoffmann e a mitologia clássica. Com efeito, subliminares menções ao relato da criação de Pandora parecem emergir no corpo de texto de *“O Homem da Areia”*. Desde logo o facto de Olímpia ter sido forjada (pp. 13-15) num fogão (pormenor que julgamos constituir uma sugestão remetendo para Hefestos, o deus grego do fogo e da técnica, cuja oficina, ou forja, se situava na chaminé dos vulcões, - o qual terá recebido instruções de Zeus para forjar Pandora, que Hermes viria, mais tarde, a oferecer a Epimeteu para penalizar a Humanidade pelos favores que haviam recebido do irmão deste, Prometeu). Também a desgraça que Olímpia, e particularmente um dos seus criadores, colocaram na vida de Nathanael parecem remeter fatalmente para a vingança de Zeus que a criação de Pandora representa. Em bom rigor, se Pandora trouxe ao mundo uma caixa donde libertou todos os males que se espalharam pelo mundo, o autómato ficcionado por Hoffmann é responsável pela perdição do protagonista da sua narrativa. É a sua paixão por Olímpia que destrói o seu noivado, fora o projecto do autómato que roubara a vida de seu pai, e será a andróide a conduzi-lo à loucura e, indirectamente, à morte. Pandora é, ainda, em alguns relatos, sub-repticiamente apresentada como uma criatura artificial (o facto de haver sido forjada e não nascida é disso indiciador), de invulgar beleza, a cujos atributos físicos Epimeteu não consegue resistir. De igual modo fica implícito no subtexto de *“O Homem da Areia”* que Olímpia fora um au-

<sup>22</sup> Idem, *Ibidem*, p. 26.

<sup>23</sup> Idem, *Ibidem*, p. 31.

tômato expressamente criado para aprisionar e cativar a alma<sup>24</sup> de Nathanael e conduzi-lo, em sentido literal, ao abismo (uma vez que a sua morte ocorre em circunstâncias análogas, com uma queda de grande altura).

A abundância de problemáticas presentes no ensaio de Hoffmann não se esgota, todavia, nas dimensões já analisadas. Com efeito, embora num registo muito longínquo face à minúcia ou detalhe do exercício de Villiers, também neste particular se podem encontrar referências “técnicas”, tão breves quanto etéreas, à concretização material do projecto de Olímpia, ainda que prevalecendo

<sup>24</sup> Tal tese é sugerida por quatro ocorrências distintas. A primeira, dá-se quando Nathanael é realojado num quarto com vista directa e desimpedida para o quarto de Olímpia, após ter regressado à cidade onde estudava e informado ter o seu quarto sido completamente dizimado por um incêndio de causas não esclarecidas (Cf. Idem, *Ibidem*, p. 26). Num segundo momento quando Coppélius aparece a Nathanael, o qual não reconheceu o temível oponente, vendendo-lhe olhos – um monóculo, na verdade – com o intuito de este poder observar e contemplar Olímpia à distância (Cf. Idem, *Ibidem*, pp. 26-28). Um terceiro episódio pode ser estabelecido no momento do roubo do autómato que Nathanael presenciou, e no qual Coppélius vocifera para Spalanzani “*Porque apostara eu a minha vida e o meu corpo? Ah, ah, ah, ah!*” ao que o Professor respondeu “*Não foi essa a aposta que fizemos*”, (Cf. Idem, *Ibidem*, pp. 33-34) o que sugere, face ao contexto a montante e ainda a jusante, ter existido uma qualquer maquinação sob a forma de aposta em que, especulamos, terá o infame Coppélius caucionado a vitória com a própria vida e o corpo, a tal ponto se encontrava seguro do triunfo. Uma última ocorrência parece confirmar a nossa tese. No momento em que Nathanael perde em definitivo a razão e se atira da Torre da Câmara para o pavimento, Coppélius não só estava presente, como fora capaz de prever o desfecho. Para mais, é referido que o gigantesco advogado tinha naquele instante chegado à cidade e de pronto se dirigira para o mercado (Cf. Idem, *Ibidem*, p. 37).

o mesmo espírito fortemente crítico em relação à criatura artificial que acompanha toda a obra. Escolhemos duas passagens que se inscrevem plenamente no juízo por nós traçado nas últimas linhas:

*“Porém, parece-me estranho como muitos de nós pensam do mesmo modo sobre Olímpia. Ela pareceu-nos, a todos nós, e não nos leves isso a mal, meu irmão! — Estática e insensível. De facto, todo o seu porte e feição parecem perfeitos, isso, de facto, é verdade! Ela até que poderia ser considerada como bonita, se o seu olhar não fosse de todo destituído de vida, eu diria mesmo de força visual. Cada passo é dado como se lhe tivessem sido tiradas as medidas, assim como cada movimento seu parece como que accionado por uma engrenagem. Até mesmo a forma de tocar o instrumento e a forma como canta parecem desprovidas de qualquer sentido rítmico, como que um autómato, e o mesmo se verifica com a sua forma de dançar. Ela pareceu-nos ter algo de sinistro, pelo que nenhum de nós quis falar ou dançar com ela, além disso pareceu querer transmitir ao exterior a sua vivacidade aparente e o seu lado humano, o que, na verdade, não corresponde á realidade.”*<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Idem, *Ibidem*, pp. 31-32. São, neste contexto, contundentes as críticas efectuadas por Sigismundo em relação à aparência e natureza demasiado maquínica, compassada, rectilínea e insensível observada em Olímpia pelos colegas de Nathanael. Para além disso as reticências levantadas pelo confidente do protagonista em relação ao autómato são perfeitamente discerníveis quando é referido que lhes pareceu a todos ter Olímpia qualquer coisa de sinistro, asserção que confere afinal ao trecho que reproduzimos a coerência que lhe permite a total identificação com o

“[...] — fui eu que fiz os olhos — fui eu que fiz a engrenagem — demónio imbecil com a tua engrenagem — malvado canalha de relojoeiro — fora daqui — Satanás — alto — torneiro de canudos — seu monstro diabólico! [...] O Professor estava a pegar uma figura feminina pelos ombros, agarrando o italiano Coppola pelos pés, ambos se estiravam e puxavam de um lado para o outro, lutando e brigando pela posse do bem. Tomado por grande temor, Nathanael caiu para trás, ao reconhecer a figura de Olímpia; enraivecido pretendeu libertar a amada das garras dos enfurecidos, mas nesse mesmo instante, Coppola, virou-se com uma força enorme e arrancou a figura de cera das mãos do Professor [...] Coppola atirou então a figura de cera por cima do seu ombro e, [...] desceu apressadamente as escadas a correr [...]. Inteiriçado Nathanael permanecia ali, pois tinha visto muito claramente que o rosto lívido de Olímpia não tinha olhos e em seu lugar estavam cavidades escuras; era como uma boneca sem vida. [...] Coppelius, ele roubou-me o meu melhor autómato — trabalhei durante vinte anos nele — investi toda a minha vida e força nele — a engrenagem — a língua — o passo — meus — os olhos — os olhos roubou-tos.”<sup>26</sup>

Uma última observação que Hoffmann não ignorou no seu trabalho prende-se com a dimensão social do problema do autómato. Com efeito, após a revelação do escândalo

restante corpo de texto, inserindo-se perfeitamente no espírito vincadamente negativo, conforme já atrás evidenciámos e que ora reiteramos.

<sup>26</sup> Idem, *Ibidem*, pp. 33-34.

envolvendo a criatura de Spalanzani, foi o mesmo ostracizado da sociedade, tendo sido forçado ao exílio devido à investigação criminal que corria contra si, pela forma fraudulenta como havia introduzido o autómato na sociedade humana. Antes havia já perdido o seu lugar na universidade, por “[...] se considerar ser uma intrujice, em respeitáveis convívios para o chá, (Olímpia costumava frequentá-los), fazer passar uma boneca de cera por uma pessoa em carne e osso.”<sup>27</sup>

Fruto de uma época de excessos (e o romantismo é-o por natureza e definição), a história do amor de Nathanael e sua perdição (não olvidando o desmoronar do seu noivado com Clara) por causa do autómato haveria ainda de provocar o pânico e a suspeição generalizados na sociedade. Hoffmann ficciona-os assim:

“[...] a história do autómato tinha lançado raízes no fundo das suas almas e, de facto, uma repugnante desconfiança contra seres humanos parecia dominar cada vez mais. Agora, para que ficassem de facto convencidos, de que não se conseguiria amar uma boneca de madeira, exigia-se de vários amantes que a sua amada cantasse e dançasse de forma um pouco assaloiada, que ao ler em voz alta, bordasse, tricotasse, que brincasse com o cãozinho, etc. e que não se limitasse apenas a ouvir, mas sim falasse por vezes de forma a que a sua intervenção exigisse um sentir e pensar prévio. Desta forma foram muitos os casos em que uma união por amor se tornara mais sólida e gra-

<sup>27</sup> Idem, *Ibidem*, p. 35.

*ciosa, enquanto que outros se separavam silenciosamente.*”<sup>28</sup>

A desventura de Nathanael deixara pois profundas marcas nos hábitos sociais, de tal modo que as qualidades que mais haviam cativado a atenção do jovem, a graça da voz de Olímpia quando cantava, a sua habilidade para tocar piano, assim como a postura evidenciada pela criatura escutando atentamente os versos que este lhe dedicava (ao invés de Clara que por vezes não lhe prestava atenção), haviam-se radicalmente invertido. Receosos de serem também eles ludibriados, os enamorados rapazes valorizavam agora nas suas amadas os mesmos atributos (faltas/ deficiências) que, na obra de Villiers, levam Lorde Ewald ao profundo desencantamento e depressão em relação a Alicia Clary, preferindo que as amadas evidenciassem os defeitos e incapacidades no canto e na dança. Uma oposição, em suma, entre o rústico natural e a perfeição artificial.

Curiosamente a obra de Villiers parece tender para recuperar o tema das criaturas artificiais justamente onde Hoffmann o deixa. A criatura artificial do Dr. Frankenstein, disforme e horrenda mas igualmente incapaz de comunicar, havia em “*O Homem da Areia*”, já logrado superar duas insuficiências primordiais que permitirão a sua socialização e, por consequência directa, o logro, não obstante o escrito de Mary Shelley ser posterior ao de Hoffmann, (1818 e 1816, respectivamente): a aparência era já a de uma bela e atraente jovem que inclusive, conseguia, de modo limitado, articular também algumas palavras.

No romance de Villiers, somos confrontados com um autómato muito à frente no

<sup>28</sup> Idem, *Ibidem*, p. 35.

seu tempo. Com efeito, a proposta do autor francês parece representar a solução face (de continuidade, ousamos especular) às lacunas observadas em Olímpia. A reprodução de miss Alicia Clary, não só rompe com a “mão” e “lábios” frios de Olímpia, como a sua alma se encontra em permanente actividade, fruto do recurso a materiais mais evoluídos bem como de uma *animat* que recorre à energia electromagnética para se animar. Pelo contrário, os gestos de Hadaly são graciosos e a sua locomoção assombrosamente humana, muito distante dos monstros irritantes de simulacros humanos, forjados por mecânicos desprovidos dos meios de execução adequados para abraçarem tal empreendimento, conforme faz notar o génio Edison a Lorde Ewald quando propõe ao interlocutor a criação de uma cópia de Alicia Clary. A andróide Hadaly será tão perfeita quanto o modelo original, aliás, mais sublinha Edison, porquanto não envelhecerá. Os seus atributos comunicacionais estão muito para além daqueloutros que Hoffmann nos propõe, uma vez que Hadaly tem a capacidade de armazenar novas frases e adicioná-las às previamente guardadas nos cilindros de ouro que a equipam, totalizando várias horas de ininterrupta conversação.

A aceleração social e industrial produzida no século XIX, especialmente na segunda metade (recorde-se que *A Eva Futura* é escrita em 1886, por oposição aos dois registos anteriores os quais surgem ainda no primeiro quartel, existindo mais de cinco décadas de permeio) e as contribuições para esse desenvolvimento apresentadas pelo verdadeiro Thomas Edison, constituem factores que Villiers não ignorará, convocando-os enquanto garante de credibilidade da sua narração.

## A Eva Futura

A selecção cuidada dos elementos basilares presentes em “A Eva Futura”, reforçam o requintado espírito de Villiers, a sua elevada instrução bem como o cuidado investido na investigação prévia à redacção da obra. A inspiração tê-la-ia encontrado Villiers “*depois de ter ouvido contar a história real de um jovem que se teria suicidado na sequência de um amor atraído e que teria sido encontrado morto ao lado de um manequim representando a sua amada. Villiers de l’Isle-Adam teria então testemunhado a reacção de um engenheiro exprimindo em público o seu pesar pelo facto de o jovem não o ter procurado, pois teria podido curá-lo “dando à sua boneca vida, alma, movimento e amor”*”.<sup>29</sup>

Não deixa de ser curiosa a proximidade do acontecimento que terá servido de ditame ao autor, o mito pigmaliónico a que já aludimos, e a ulterior inversão deste aqui exibida. A estória “real” conta que o malogrado jovem havia reproduzido sob a forma de uma “estátua” de cera a sua amada, tendo posteriormente o desconhecido engenheiro oferecido os seus préstimos em substituição da deusa Afrodite que solucionara, segundo o mito, o problema de Pigmalião. No entanto, Villiers ensaia uma inversão do mito pigmaliónico. Não se trata mais de animar uma estátua por quem um amante se perdera, antes sim e ao contrário do Rei de Chipre, (que se apaixona por uma figura que havia esculpido em marfim), reproduzir sob a forma de estátua animada ou, se preferirmos, produzir uma réplica exacta, de uma mulher de carne e osso,

<sup>29</sup> BRETON, Philippe, *À Imagem do Homem – Do Golem às Criaturas Virtuais*, Lisboa, Instituto Piaget, 1995, p. 33.

profundamente imperfeita, pela qual Lorde Ewald se enamorara e a quem Edison se propõe duplicar, retirando-lhe os mesmos atributos negativos que tanto aviltavam o jovem nobre inglês.

Também a escolha do nome Hadaly Habal, para designar a criatura a que o génio literário de Villiers dá corpo e “alma”, em “A Eva Futura”, não é aliás inocente, e procura mesmo convocar essa mesma ruptura fundadora ente o humano e a sua cópia/duplo, tal como se de uma abordagem premonitória se tratasse. Hadaly e Habal constituem respectivamente os termos iraniano e hebraico para designar Ideal e Ilusão (segundo as palavras do próprio Villiers), em suma, a realidade à qual a andróide está condenada por materializar uma mera cópia ideal de Miss Alicia Clary, por cuja singular beleza e atributos físicos, Lorde Ewald se apaixonou, (desprezando, porém, a sua componente imaterial bem como a sua mui pouco nobre alma) e a ilusão que, paradoxalmente, tão real, idealizada, criatura representa.

Ainda que, no final da obra os sentidos apurados e as dúvidas de Lorde Ewald relativamente a Hadaly sejam testados e fracassem perante a realidade de uma cópia/ilusão tão fiel no seu aspecto material quanto o original, o que não é possível ignorar é o tema recorrente ao longo das várias centenas de páginas da ficção de Villiers, nas profundas clivagens que se estabelecem entre o elemento humano e a sua cópia, entre a carne e a sua duplicação, entre a pele e as suas réplicas, entre a alma e a alma que Hadaly irá encarnar, em suma, entre a alteridade e a mesmidade, entre o próprio e o não-próprio.

Ao longo de todo o extenso diálogo entre os dois principais protagonistas da “saga”, Lorde Ewald e Thomas Edison, acompanha-

mos as dúvidas do primeiro quanto à “naturalidade”/“realidade”/“fidelidade” da cópia de Miss Alicia Clary, comparativamente ao original, e as garantias fornecidas pelo segundo, sob juramento, das quais abaixo se reproduz um dos trechos mais marcantes, em jeito de súplica da obra e, simultaneamente, como ilustração do espírito dominante, no século XIX, em relação à temática das criaturas artificiais:

“[...] Isto é o braço de uma andróide à minha maneira, movida pela primeira vez por esse fantástico agente vital a que chamamos *Electricidade*, que lhe dá, como vê, todo o natural, toda a maciez, toda a ilusão da vida!

— *Uma Andróide?*

— *Uma Imitação Humana, se preferir. A dificuldade a ser evitada é não fazer o fac-simile ultrapassar, fisicamente, o modelo.*<sup>30</sup> *Está lembrado, meu caro lorde, desses cientistas de outrora que tentaram forjar simulacros humanos?*<sup>31</sup> [...] ]

<sup>30</sup> A segurança de Edison é a tal ponto notória que, de novo na perspectiva de inversão que já apontámos que caracteriza todo o discurso villieriano, o inventor sugere que a dificuldade será a beleza e o primor da aparência física da cópia (o termo empregue é imitação) não ultrapassar o de Alicia Clary e não o inverso como seria normal esperar.

<sup>31</sup> Villiers aborda aqui a questão das anteriores tentativas. A este propósito escreve Philippe Breton: “Para estabelecer as diferentes linhagens das criaturas, partimos das mais contemporâneas para depois recuar pouco a pouco no tempo. [...] A metodologia utilizada é simples: basta seguir, com algumas excepções, as indicações fornecidas pelos autores das próprias narrativas. Com efeito, é raro que estes não se situem explicitamente em relação às criaturas precedentes e que não as citem abundantemente. A razão destas citações é frequentemente a mesma: evoca-se o projecto precedente de construção de uma tal cri-

— *Os infelizes, à falta de meios de execução suficientes só produziram monstros banais. Alberto, o Grande, Vaucanson, Maëlzel, Horner, etc. etc., foram apenas fabricantes de espantalhos de pássaros. Seus autómatos são dignos de figurar nos mais sórdidos museus de cera, a título de objectos de repulsa de onde sai apenas um forte odor de madeira*<sup>32</sup>, *de óleo rançoso e de guta-percha. [...] Que ruído o da chave do mecanismo!*<sup>33</sup> *Que sensação de vazio!*<sup>34</sup> *Tudo, enfim, nessas abomi-*

*atura, mas criticam-se os seus métodos de construção primitivos e inadequados.*” BRETON, Philippe, *À Imagem do Homem – Do Golem às Criaturas Virtuais*, Lisboa, Instituto Piaget, 1995, pp. 15-17. Villiers é, neste particular, lapidar, apontando, no parágrafo seguinte, alguns exemplos que ajudam a contextualizar a anterior proposição.

<sup>32</sup> Importa aqui referir que Villiers é, alegadamente, conhecedor de algumas obras de Ernst Hoffmann (ele próprio o confirma, usando para tal o “monólogo” de Edison), não sendo, portanto, de excluir a hipótese de a expressão (“seus autómatos são dignos de figurar nos mais sórdidos museus de cera, a título de objectos de repulsa de onde sai apenas um forte odor de madeira [...]”) poder constituir uma referência directa a Olímpia, a criatura artificial ensaiada por Hoffmann em “*O Homem da Areia*”, atendendo especialmente às referências aos *museus de cera* (Olímpia era uma boneca de “cera”) e *madeira*, material igualmente empregue na sua construção.

<sup>33</sup> Também neste particular, e à semelhança do já referido anteriormente, a menção ao ruído da chave do mecanismo evoca o carácter primitivo e limitado dos projectos antecessores, numa clara reivindicação de ser a sua, uma solução que rompe com tais aberrações, porquanto, nas palavras de Villiers, não-mecânica, antes sim electro-magnética, desempenhando, neste âmbito a inovadora *animat*, fulcral papel no apagamento/criação de ilusão do autómato enquanto tal.

<sup>34</sup> O vazio convocado por Villiers remete de novo para as criaturas a montante da sua Hadaly, as quais, ainda que simulassem com algum sucesso, no caso de Olímpia pelo menos, os atributos físicos humanos,

*náveis máscaras, horripila e envergonha. Riso e horror amalgamados em um grotesco solene*<sup>35</sup>.

[...]

— *Mas hoje, prosseguiu, o tempo passou! A Ciência multiplicou as suas descobertas! As concepções metafísicas aperfeiçoaram-se. Os instrumentos de cópia, de identidade, são hoje de uma precisão perfeita. [...] Agora podemos REALIZAR fantasmas espantosos, misteriosas presenças mistas*<sup>36</sup> *com as quais*

não conseguiam, na verdade, demarcar-se do estigma maquínico uma vez que a sua alma era desprovida de fogo, de paixão, de vida, no fundo, vazia e, essencialmente, fria, como Hoffmann descrevera no seu conto.

<sup>35</sup> Esta expressão é assaz importante, porquanto coloca a ênfase em torno da distinção entre o que a máquina, do conjunto de propriedades que qualificam o humano, consegue, ou não, apreender e reproduzir. Na perspectiva de Villiers, o riso e o horror, constituem, algumas das divinas faculdades que humanizam o humano, assumindo-se como próprias do homem e, por conseguinte, inapropriáveis pelas criaturas artificiais. Idêntica é a perspectiva avançada por Jean-Claude Beaune: “*Parece que existem pelo menos três coisas caracteristicamente humanas que estão fora do alcance do autómato contemporâneo. Em primeiro lugar, [eles] são incapazes do riso (ou lágrimas) [ou seja, o riso e o horror, a que Villiers se reporta]; secundamente, [eles] não coram; terceiro, [eles] não cometem suicídio.*” BEAUNE, Jean-Claude; *The Classical Age of Automata: An Impressionistic Survey from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, pp. 431-480, In FEHER, Michel, NADDAFF, Ramona e TAZI, Nadia; *Fragments for a History of the Human Body*, p. 469. Tradução nossa. A menção a “*grotesco solene*” aparenta remeter igualmente na mesma direcção, isto é, incapaz de demonstrar emoções, o riso ou o horror, o autómato refugia-se, melhor, reduz-se a uma “solene” inexpressividade/insensibilidade. Grotesca, todavia, porque incapaz de sublimação para um outro estado, ... mais humano.

<sup>36</sup> Uma vez mais surge a referência aos projectos anteriores. Por outro lado devem também destacar-se

*nossos antecessores nem ousavam sonhar, pois teriam sorrido dolorosamente diante dessa ideia decretada impraticável! [...] — Ainda uma experiência: quer apertar esta mão? Quem sabe? Talvez lhe responda.*

*Lorde Ewald pegou os dedos e apertou-os levemente.*

*Que assombro! A mão correspondeu a essa pressão com uma afabilidade tão suave, tão distante, que o rapaz pensou que talvez fizesse parte de um corpo invisível. Tomado de uma profunda inquietação deixou cair aquela coisa das trevas*<sup>37</sup>. [...]

*Vou demonstrar-lhe, matematicamente, e agora mesmo com os formidáveis recursos actuais da Ciência — e isso de maneira fria, talvez, mas indiscutível — posso apoderar-me de graça, da plenitude de seu corpo, do odor de sua carne, do timbre sua voz, da flexibilidade de sua cintura, da luminosidade de olhos, das características de seus movimentos e de seu andar, da personalidade de seu olhar, de seus traços, de sua sombra no chão, de sua aparência, do reflexo de sua Identidade, enfim. — Serei o assassino de sua animalidade triunfante. Primeira-*

as analogias estabelecidas entre o autómato e o “*fantasma*”, uma vida que o não é, mas que também, ao mesmo tempo, o é, tal como se de uma “*presença mista*” se tratasse. Não é uma “coisa” viva, mas, do mesmo modo, não é um corpo morto. Como classificar, pois, o autómato animado?

<sup>37</sup> A convocação por Villiers “*das trevas*” mais não sugere do que a transgressão teo e ideológica que o projecto incorpora. Com efeito, a usurpação pela ciência do divino ofício criador de Deus e a alusão subliminar ao pecado original que possibilitará o “milagre” que Edison se prepara para concretizar, parecem indicar nesse caminho de contravenção.

*mente vou reencarnar toda essa exterioridade, que, para o senhor, é deliciosamente mortal, em uma Aparição cuja semelhança e encantos HUMANOS ultrapassarão sua esperança e todos os seus sonhos! Em seguida, no lugar dessa alma que lhe repugna na moça de carne osso, insuflarei<sup>38</sup> uma outra espécie de alma, menos consciente de si mesma, talvez (aliás, que importância tem isso? Como vamos saber?), mais sugestiva de impressões mil vezes mais belas, mais nobres, mais elevadas, isto é, revestidas desse toque de eternidade sem o que tudo não passa de comédia<sup>39</sup> entre os que vivem.*

<sup>38</sup> O termo usado (“insuflarei”) é veemente e retoma a tese apresentada na nota anterior. Edison, prepara-se para se substituir a Deus no papel de criador, posto que, uma vez concluído o projecto de elaboração de uma “Aparição” de miss Alicia Clary (que o engenheiro conseguirá pela reprodução/reencarnação da “exterioridade” da “moça de carne e osso”) o inventor insuflará, numa analogia aos relatos bíblicos da criação do Homem, a alma do autómato que fará dela, não uma máquina, mas um andróide, vivo, “palpável, audível e materializado perante os sentidos de” Lorde Ewald.

<sup>39</sup> A referência neste contexto ao termo comédia não deixa de constituir, tomando por base a elevada erudição de Villiers, facilmente aferível ao longo da leitura da obra, mas atendendo também ao retrato biográfico traçado na apresentação da mesma, uma pouco explícita, ainda que perceptível, referência à comédia clássica, género que, após a ascensão da mesma a instituição do Estado, conheceu substanciais modificações estruturais. “Finalmente, no momento culminante da sua evolução, a comédia adquiriu, por inspiração da tragédia, clara consciência da sua missão educadora. Toda a concepção de Aristófanes acerca da essência da sua arte se encontra impregnada desta convicção e permite colocar as suas criações, pela dignidade artística e espiritual, ao lado da tragédia do seu tempo” (Vd. JAEGER, Werner; *Paideia*, Lisboa, Editorial Aster, 1979, p. 388). Este mesmo paradoxo que coloca a comédia num patamar

idêntico ao da tragédia parece ser aqui convocado por Villiers relativamente à sua criação. Assim, tendem a lançar-se aqui algumas trevas sobre a “mulher” de Edison, recuperando, por meio de uma aparentemente inocente referência à comédia, as dúvidas que o estádio último desta arte, muito próximo da Tragédia parece invocar. Com efeito, na mesma obra, surge indissociável da Tragédia a referência a Ate, por exemplo em *Sete Contra Tebas*: “Mas por fim as maldições divinas entoaram o claro canto da vitória, quando a raça inteira foi votada ao extermínio. Em frente da porta junto à qual foram derrubados, ergue-se o monumento que comemora o triunfo de Ate; [...]” (Vd. JAEGER, Werner; *Paideia*, Lisboa, Editorial Aster, 1979, p. 283). A referência que aqui concretizamos a Ate não é inocente, nem tão pouco o excerto reproduzido. Na verdade, pretendemos invocar o castigo divino perante a insolência humana de usurpação do Seu dom, convocando para esta reflexão (“as maldições divinas que entoaram o canto da vitória quando a raça inteira foi votada ao extermínio”) a temática das visões apocalípticas e proféticas que têm vindo a anunciar a aniquilação do homem às mãos das suas criaturas, como se Villiers tivesse neste ponto sido acometido de uma das tão “lúcidas” predicções de Nostradamus. Julgamos que este raciocínio poderá ainda ser enquadrado no célebre complexo de Édipo que segundo reza a lenda “à nasçença, Édipo estava já marcado por uma maldição. [...] trata-se de um oráculo que teria declarado que o filho gerado por Jocasta (a mãe de Édipo) “mataria o pai”. [...] Laio (o rei pai de Édipo) não quis saber deste aviso e Édipo nasceu, o que levaria mais tarde à punição do rei.” (Vd. GRIMAL, Pierre; *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Trad. de Victor Jabouille, Lisboa, Difel, s/ D., p. 127). Esta mesma profecia, julgamos, é invocada por Villiers no sentido de precaver a Humanidade para a possibilidade de análoga repetição do mito edipiano, agora no respeitante à dicotomia criador/criatura, para tal servindo a metáfora apresentada, isto é, a possibilidade de que as criaturas artificiais criadas pelos humanos possam vir, num futuro, a determinar o seu próprio extermínio/aniquilação, tema aliás recorrente, na saga dos *Terminators*. Quanto a Ate a referência é ainda mais clara. Ate incarna “a personificação do erro. Divindade leve e ágil, seus pés poisam sobre a cabeça dos mortais sem que eles se aperce-

*Reproduzirei fielmente, desdobrarei essa mulher com a ajuda sublime da Luz! E, projectando-a sobre sua MATÉRIA RADIANTE, iluminarei com sua melancolia, milorde, a alma imaginária dessa nova criatura, capaz de maravilhar os anjos. Aniquilarei a Ilusão! Fá-la-ei prisioneira. Forçarei, nessa visão, o próprio Ideal a manifestar-se, pela primeira vez, PALPÁVEL, AUDÍVEL E MATERIALIZADO, perante os sentidos de milorde. Pegarei, em pleno voo, a primeira hora dessa imagem encantada que o senhor tenta alcançar em vão, nas suas lembranças. E fixá-la-ei de maneira quase imortal, está ouvindo? na única e verdadeira forma em que a entreviu, tirarei um segundo exemplar da moça de carne e osso,*

*bam. Aquando do juramento de Zeus, em que este se comprometeu a dar a supermacia “ao primeiro descendente de Perseu que ai nascer” e submeteu desse modo Héacles a Eristeu, foi Ate quem o enganou. Zeus vingou-se, precipitando-a do Olimpo. Ate caiu na Frigia sobre uma colina que recebeu o nome de colina do Erro. Foi ali que Ilo construiu a cidadela de Ilión (Tróia). Zeus, precipitando Ate do alto do céu, cortou-lhe para sempre a possibilidade de residir no Olimpo. É por isso que o Erro constitui a triste partilha da Humanidade.”* (Vd. GRIMAL, Pierre; *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Trad. de Victor Jabouille, Lisboa, Difel, s/ D., pp. 52-53). No fundo, estamos em crer que Villiers procura aqui com uma “inocente” referência à sua criatura enquanto comédia convocar toda a vasta profusão de fantasmas e criaturas terríficas que ensombram o espírito do Homem e a Humanidade no seu conjunto. Até porque, o projecto de duplicação do Homem pelo Homem está intrinsecamente mergulhado numa hybris que representa afinal uma ambição desenfreada, desmedida, impetuosa, enfim, um desespero que se poderá vir a revelar fatal. Esta talvez se possa constituir como a mais sólida sombra lançada por Villiers sobre o projecto de duplicação do humano.

e transfigurada como deseja!<sup>40</sup> *Darei a essa Sombra todas as canções da Antónia de Hoffmann, todo o misticismoapai-*

<sup>40</sup> Esta expressão parece querer antecipar a discussão em torno da moderna clonagem, especialmente quando Villiers por meio do seu personagem Edison menciona conseguir obter “um segundo exemplar”, tal como se a um processo mecânico e automático se pudesse reduzir a reprodução do humano. Acrescentemos, a este propósito, a herança, ainda hoje, incontornável, de Huxley: “O processo Bokanovsky é um dos máximos instrumentos da estabilidade social. [...] Homens e mulheres conformes ao tipo normal, em grupos uniformes. Todo o pessoal de uma fábrica constituído pelos produtos de um único ovo bokanovksizado. Noventa e seis gémeos idênticos fazendo trabalhar noventa e seis máquinas idênticas. [...] – Fecunde-se e bokanovksize-se, ou, noutros termos, multiplique-se por setenta e dois, e obter-se-á uma média de quase onze mil irmãos e irmãs em cento e cinquenta grupos de gémeos idênticos, todos da mesma idade, em perto de dois anos.” HUXLEY, Aldous; *Admirável Mundo Novo*, Colecção Mil Folhas, Porto, Público, 2003, p. 23. Também em Reprodução Interdita, de Jean Michel Truong, somos confrontados com idêntica problemática: “Muitos destes clones são cópias genéticas de pessoas ricas, que os usam como uma espécie de seguro de vida: quando precisarem de um transplante, ou até mesmo de uma perna ou braço novos, retiram-no ao seu clone. Se precisarem de um órgão fundamental, sem o qual o clone não pode viver, este é abatido e todos os seus órgãos e tecidos são congelados. Desta forma, as componentes anatómicas humanas (vulgo peças sobressalentes) estão sempre prontas a usar quando o seu dono delas necessitar.” BARATA, Clara; *A Prostituição dos Clones*, In Público, 20 de Março de 2004, [online] available: [http://www.jean-michel-truong.net/reproduction\\_interdite/page/articles/barata.html](http://www.jean-michel-truong.net/reproduction_interdite/page/articles/barata.html). Ainda em relação a este assunto, e em estreita ligação com a obra huxliana, onde muito provavelmente George Lucas se terá inspirado, o problema da clonagem constitui a temática central em Star Wars II – O Ataque dos Clones. As referências na literatura e no cinema são pois muitas e variadas, o que demonstra inequivocamente o lugar central que o tema ocupa no pensamento humano. A ele tornaremos, todavia, mais tarde.

xonado das Ligéias de Edgar Põe, todas as seduções ardentes da Vénus do magistral compositor Wagner! Enfim, para resgatar-lhe o ser, pretendo poder — e provar-lhe previamente, ainda uma vez que, realmente, posso fazê-lo: tirar do limo da Ciência Humana actual um Ser feito à nossa imagem, e que será para nós, em consequência disso, O QUE SOMOS PARA DEUS.<sup>41</sup>

E o cientista jurou, levantando a mão. [...]

A essas palavras, Lorde Ewald ficou como que desvairado diante de Edison. Parecia que não queria compreender o que lhe era proposto.

Depois de um minuto de assombro:

— Mas... uma tal criatura sempre seria apenas uma boneca insensível e sem inteligência! [...]

— Milorde, respondeu Edison gravemente, juro-lhe: preste atenção para que, ao comparar o modelo e ouvindo as duas, não seja a humana que lhe pareça o autómato.<sup>42</sup>

Ainda não tendo voltado completamente a si, o rapaz sorria amargamente, com

uma espécie de palidez um tanto constrangida.

— Vamos esquecer isso, disse. O projecto é estarrecedor: o resultado será sempre uma máquina! Ora! O senhor não irá criar uma mulher! [...]

— Juro que não distinguirá uma da outra! [...]

— IMPOSSÍVEL, Edison. [...]

— O senhor pode reproduzir a IDENTIDADE de uma mulher? O senhor, nascido de uma mulher?

— Mil vezes mais idêntica a ela..., do que ela própria! [...]

— O senhor seria capaz de reproduzi-la com toda a sua beleza? sua carne? sua voz? seu andar? seu aspecto, enfim?

— Com o Eletromagnetismo e a Matéria-radiante enganaria o instinto de uma mãe, quanto mais a paixão de um amante. — Veja! irei reproduzi-la de tal forma que se, daqui a uns doze anos, ela tiver oportunidade de ver sua sócia ideal, que ficou imutável, derramará lágrimas de inveja — e de assombro! [...]<sup>43</sup>

— Mas empreender a criação de um tal

<sup>41</sup> Estamos em presença afinal do tema do homem enquanto potência criadora e geradora de vida por meios “artificiais”, envolvendo a ciência e o conhecimento, sendo que neste caso o sentido das palavras de Edison remete para a condição de Hadaly, perante os humanos, uma criatura por nós “forjada” (e na qual é insuflada a “divina” alma), tal como nós o somos, igualmente, diante Deus, ou seja, uma criatura, um mero produto do seu engenho.

<sup>42</sup> Encontramo-nos, uma vez mais, em presença, da inversão a que alude Écila de Azeredo nas notas introdutórias à tradução para português da obra. Não se trata de o enamorado Lorde Ewald poder achar a cópia um autómato, antes sim, devido à perfeição que Edison reclama para o seu trabalho, a original Alicia Clary poder ser confundida com o seu duplo.

<sup>43</sup> Julgamos poder, neste particular, (socorrendo-nos, todavia, de outras referências incluídas em a “Eva Futura”) concluir, não sem alguma ousadia, que Villiers propõe já algo manifestamente fora do enquadramento da mera reprodução de miss Alicia Clary. Com efeito, não só em anteriores alusões às superiores virtudes da andróide face à mulher de carne e osso, como também neste momento, são deixadas pistas que consideramos conducentes a um processo já não de mera reprodução do humano, antes sim da sua superação, problema que encontráramos já presente na criatura do Dr. Frankenstein. Para mais, esta passagem poderá ser interpretada também na perspectiva de constituir uma referência, ainda que implícita, em relação à quimérica demanda do Homem pela juventude eterna.

*ser, murmurou Lorde Ewald, pensativo, parece-me que será afrontar... Deus. [...]*  
*[...]*  
 — *Dar-lhe-á uma inteligência?*  
 — *Uma inteligência? não: a INTELIGÊNCIA, sim.”*

Mais do que se apresentar como um mero intróito ao período seguinte, o século XIX assume-se, pois, como um tempo de imensa produção literária em matéria de criaturas artificiais (apenas ensaiámos uma grosseira e incompleta aproximação aos registos mais importantes, sendo que outros foram necessariamente negligenciados, como o caso de Pinóquio, o qual preferimos ignorar, uma vez que a gama de questões colocadas foge um pouco ao âmbito do nosso projecto), com identidade própria e donde emergem as principais questões que irão ocupar os pensadores dos anos de mil e novecentos. “*A novidade do tema dos robots é apenas aparente. A sua inspiração recorre, em parte, a diferentes criações técnicas que a literatura do século XIX produziu generosamente. O célebre monstro do Dr. Frankenstein é, na realidade, acompanhado de muitas outras narrativas do mesmo tipo, como a de Olímpia, a heroína mecânica de O Homem da Areia, de Ernst Hoffmann, ou a de L’Ève Future, um romance menos conhecido e que põe em cena a história complexa da criação de uma mulher artificial, graças aos recursos conjugados da técnica e das forças sobrenaturais*<sup>44</sup>. *A par destas criaturas apresentadas*

<sup>44</sup> Não partilhamos, neste particular, da perspectiva ensaiada por Philippe Breton. Qualquer das obras por si mencionadas, *Frankenstein*, *O Homem da Areia*, e *A Eva Futura*, não recorrem a expedientes de magia ou de sobrenatural para trazer à vida as criaturas ficci-

*como nefastas ou monstruosas, encontram-se todavia, ainda que muitas vezes se hesite em associá-las às primeiras, figuras positivas*<sup>45</sup>, *como por exemplo a de Pinóquio, uma verdadeira criatura moldada pela mão do homem e dotada de vida própria.”*<sup>46</sup>

onadas. Antes pelo contrário, tais procedimentos são em qualquer dos casos refutados em favor de uma cientificidade emergente e cada vez mais influente neste domínio, provavelmente, julgamos, por influência do espírito iluminista do século anterior e do positivista, então o paradigma científico predominante. Referências às técnicas e materiais empregues (mecanismos de relógio, engrenagens, plástico, madeira, cera, justaposição de carnes, etc.) são frequentes, parecendo-nos pois, redutora do espírito científico a asserção do autor francês. As alusões a forças sobrenaturais que Breton menciona são amiúde empregues, estamos em crer, como factores de ruptura e clivagem entre os projectos do século XIX e os anteriores. Se existe aliás uma evolução neste período ela surge justamente a este nível, isto é, o recusar do sobrenatural e/ou divino como elemento central na animação dos autómatos, para além de, conforme fizemos oportunamente notar, os agentes que fazem animar as criaturas são aqueles outros comuns à indústria, nomeadamente, estamos em crer ser essa a leitura a fazer, sobretudo no caso da obra de Hoffmann (aquela onde as referências nos surgem como mais fugazes e equívocas), a electricidade, então a fonte de maior progresso e que, “naturalmente” teria de animar estas realizações.

<sup>45</sup> Também aqui não nos parece correcto o juízo de Breton, o qual refutamos. Se é certo que Olímpia, ainda que não voluntariamente, nos surge enquanto a responsável pela perdição do jovem Nathanael, e nesse contexto é aceitável a perspectiva do pensador francês, o mesmo já não sucede no romance “*A Eva Futura*”. Em caso algum o tom é sombrio, ou a criatura é directa ou indirectamente envolvida em qualquer acto/acontecimentos com carga negativa. A colagem do próprio criador de Hadaly Habal ao génio de Thomas Edison é, por si só, reveladora de um espírito positivo em relação ao tema em análise, no fundo, reiteramos a tese que já atrás havíamos adiantado.

<sup>46</sup> BRETON, Philippe, *À Imagem do Homem – Do Golem às Criaturas Virtuais*, Lisboa, Instituto Piaget, 1995, pp. 31-32.