

RAFAEL GERALDO VIANNEY PERES

**Autômatos e superbrinquedos à imagem e dessemelhança do
homem: um estudo dos contos de Brian Aldiss e E. T. A.
Hoffmann**

**UBERLÂNDIA – MG
2015**

RAFAEL GERALDO VIANNEY PERES

**Autômatos e superbrinquedos à imagem e dessemelhança do
homem: um estudo dos contos de Brian Aldiss e E. T. A.
Hoffmann**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Estudos Literários, do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – Área de concentração: Teoria Literária. Linha de pesquisa 1: Perspectivas Teóricas e Historiográficas no Estudo da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro.

**UBERLÂNDIA – MG
2015**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- P437a
2015
- Peres, Rafael Geraldo Vianney, 1986-
Autômatos e superbrinquedos à imagem e dessemelhança do
homem: um estudo dos contos de Brian Aldiss e E. T. A. Hoffmann /
Rafael Geraldo Vianney Peres. - 2015.
144 f. : il.
- Orientador: Ivan Marcos Ribeiro.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.
1. Literatura - Teses. 2. Aldiss, Brian Wilson, 1925- Crítica e
interpretação - Teses. 3. Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 1776-1822
- Crítica e interpretação - Teses. 4. Literatura e tecnologia - Teses. I.
Ribeiro, Ivan Marcos. II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82

**Autômatos e superbrinquedos à imagem e dessemelhança do
homem: um estudo dos contos de Brian Aldiss e E. T. A.
Hoffmann**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Estudos Literários, do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – Área de concentração: Teoria Literária. Linha de pesquisa 1: Perspectivas Teóricas e Historiográficas no Estudo da Literatura.

Uberlândia, 27 de fevereiro de 2015.

Banca examinadora:



Orientador: Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro (UFU) Presidente



Prof. Dr. Luís André Nepomuceno (UNIPAM)



Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)

DEDICATÓRIA

*À minha Família, alicerce solidário da construção desta pesquisa,
com seus dizeres e atos afetuosos.*

*Aos colegas e docentes que conheci nesses dois anos,
também apalavrados nesta tessitura de ideias,
oriunda de fraternas releituras de contos e encontros.*

*Cordialmente,
agradeço-vos pela fecunda contribuição de conhecimentos.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a CAPES, pelo incentivo e a ajuda financeira para a realização desta pesquisa.

Ao meu orientador Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, por sua solicitude e companheirismo, no ensejo de sempre se dispor a uma orientação didaticamente íntegra.

Ao Prof. Dr. Luís André Nepomuceno, que me apresentou a literatura fantástica e ajudou-me a desenvolver meu trabalho de iniciação científica no decorrer da graduação.

À Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil, por ampliar minha visão sobre a ficção fantástica, comparando-lhe a um cristal de brilho ofuscante, lapidado de modos multifacetados.

Ao Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade, por auxiliar-me a adentrar no jardim literário de Brian Aldiss, levantando questões profícuas durante o exame de qualificação.

Agradeço também ao Programa de Pós-graduação em Letras – Mestrado em Teoria Literária – pelo atendimento prestativo; por promover seminários, palestras e minicursos, de maneira que eu pudesse adquirir mais conhecimentos para a feitura deste trabalho.

Ao coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras – Mestrado em Teoria Literária, Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo, pelo incentivo, a amizade e o pertinente direcionamento nesta trajetória.

Agradeço à Profa. Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, ao Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, ao Prof. Dr. João Carlos Biella, à Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra, à Profa. Dra. Kênia Maria Pereira de Almeida e aos demais docentes que ainda atuam ou já passaram pelo Programa de Pós-graduação em Letras – Mestrado em Teoria Literária – durante meu período de estudos. A todos vocês, meus sinceros agradecimentos pela cordial acolhida aqui na UFU e, sobretudo, pelos benéficos ensinamentos.

À Maiza, secretária do Programa de Mestrado, por sua diligência e simpatia ao atender-me.

Por fim, agradeço aos meus estimados colegas pelos diálogos literários, com os quais pude amadurecer como pesquisador. Obrigado a todos pela amizade, pelas horas extrovertidas e os momentos de união e perseverança.

...e o Homem se fez máquina, à sua imagem e dessemelhança...

RESUMO

Esta pesquisa pretende investigar a relação do homem com suas tecnologias, aventada no conto “Os autômatos” (1819), de E. T. A Hoffmann, e em “Superbrinquedos duram o verão todo”, “Superbrinquedos quando vem o inverno” e “Superbrinquedos em outras estações”, de Brian Aldiss. O primeiro conto dessa série foi publicado em 1969. A publicação dos demais só ocorreu em 1999, dando continuidade à jornada de David, no intuito de adequá-la ao roteiro do longa-metragem *A.I. Inteligência artificial*, de Steven Spielberg (ALDISS, 2001). O ser humano atribui identidades a seus protótipos, mas, ao agir assim, corre o risco de tornar-se vítima de sua própria criação. Os oráculos do autômato Turco falante permitem-no tocar em aspectos metafísicos olvidados no âmago de seus interlocutores. David, por sua vez, é um androide ultramoderno que sofre por causa da aversão materna; ele possui um avançado programa de computador que lhe permite expor sentimentos quase genuínos. O comportamento ambíguo, velado, ameaçador e, por vezes, *nonsense* desenha-lhes à imagem do homem, embora suas partes mecânicas sejam dessemelhantes às características individuais humanas. Por isso, mostram-se indefiníveis, enigmáticos, reflexos esfacelados do real, que perde sua credibilidade à medida que novos inventos surgem, paradoxalmente inquisidores às legislações e aos padrões sociais vigentes. Hoffmann presenciou o alvorecer da modernidade no século XIX, época na qual as novas tecnologias já sinalizavam para a Revolução Industrial, fato que mudaria definitivamente todos os setores sociais. Aldiss, na segunda metade do século XX, viu temáticas da ficção científica, antes consideradas objetos do imaginário, tornarem-se experimentos tecnológicos bem-sucedidos. Se outrora o ser humano pôde viajar mais rápido graças às locomotivas e aos navios a vapor, doravante, ele conseguiu a impressionante façanha de imprimir seus passos no solo lunar. Assim, associando, em seus respectivos contextos, esses avanços tecnocientíficos com os distúrbios gerados por conflitos bélicos, pretendemos focar a análise dessa relação entre criador e criatura no modo pelo qual é construída a imagem do homem em seus inventos, de maneira que, ao final, possamos inferir como esse processo começou e, sobretudo, como ele continuamente se refaz. Com essa perspectiva, estudaremos as representações literárias de David e do Turco falante, levando em conta que as transformações das máquinas influenciam diretamente no *modus vivendi* do homem, sobretudo em suas emoções.

Palavras-chave: Fantástico. Identidades. Tecnologias. Ciência. Ficção especulativa.

ABSTRACT

This work aims to investigate the relationship of man with his technologies, shown in the tale “The automaton” (1818), by E. T. A Hoffmann, and in “Supertoys last all summer”, “Supertoys when winter comes” and “Supertoys in other seasons”, by Brian Aldiss. The first story of this series was published in 1969. The other two stories were published only in 1999, sequelling the journey of David, in order to adapt it to the script of the film *A.I. Artificial Intelligence*, by Steven Spielberg. The human being assigns identities to their prototypes, but in doing so runs the risk of becoming a victim of his own creation. The oracles of the automaton Turkish speaker allow him to refer to metaphysical aspects hidden in the core of their interlocutors. David, in turn, is a state-of-the-art android who suffers because of maternal aversion; he has an advanced computer program that allows him to expose almost human feelings. The ambiguous, veiled, threatening and sometimes nonsense behavior draws them to the image of man, although its mechanical parts are dissimilar to human individual characteristics. Therefore, they seem elusive, enigmatic, crumbled reflections of reality, which loses its credibility as new inventions emerge, paradoxically inquisitors to legislations and current social standards. Hoffmann witnessed the dawn of the modernity in the Nineteenth Century, a time in which new technologies already pointed to the Industrial Revolution, a fact that definitely changed all social sectors. Aldiss, in the second half of the Twentieth Century, saw the themes of science fiction become successful technological experiments, previously only seen as objects of imagination. If once humans could travel faster thanks to locomotives and steamships, from then on they managed the impressive feat of printing their steps in the lunar soil. Thus, associating those techno-scientific advances to the disturbances generated by war conflicts in these respective contexts, we intend to focus on the analysis of the relationship between creator and creature in the way that the image of man is built in their inventions, so that in the end, we can infer how this process began and, above all, how it is continually remade. Under this perspective, we will study David's literary representations and the Turkish speaker, taking into account that the transformations of machines directly influence the *modus vivendi* of man, especially in his emotions.

Keywords: Fantastic. Identity. Technologies. Science. Speculative fiction.

SUMÁRIO

Introdução:

Do fantástico à ficção científica: reflexos da evolução tecnológica na literatura	11
--	-----------

Capítulo I:

Os rituais míticos das miragens tecnológicas	30
---	-----------

1.1. O mito e a arte de contar as maravilhas científicas	30
--	----

1.2. A ficção científica como modalidade do fantástico	35
--	----

1.3. Mitos e miragens: o títere-vidente e a criança-androide	45
--	----

Capítulo II:

As cronotopias dos autômatos	59
---	-----------

2.1. O ciclo imperfeito dos superbrinquedos	59
---	----

2.2. “Os autômatos” em territórios desconhecidos, unidos por correntes de fogo	73
--	----

2.3. Desvios e desvios na lenta jornada e no fluxo permanente	84
---	----

Capítulo III:

Espectros robóticos à imagem e dessemelhança do homem	90
--	-----------

3.1. Do familiar ao inquietante: o amigo imaginário e o inimigo tecnológico	90
---	----

3.2. Refrões do paraíso: músicos e autômatos nos jardins da criação	109
---	-----

Conclusão	130
------------------------	------------

Referências	141
--------------------------	------------

INTRODUÇÃO

DO FANTÁSTICO À FICÇÃO CIENTÍFICA: REFLEXOS DA EVOLUÇÃO TECNOLÓGICA NA LITERATURA

Ciência e tecnologia correlacionam-se em todos os artifícios do engenho humano. Podemos afirmar que elas são a materialização do intelecto, sendo este, como parte da seara divina, genitor de toda sorte de instrumentos, dádivas do fogo prometeico. A primeira, de acordo com o dicionário *Houaiss* (2001), vem do latim *scientia*; significa conhecimento, saber, habilidade, arte, prenda; conhecimento atento ou aprofundado de alguma coisa (adquirido via reflexão ou experiência), ou ainda, processo racional usado pelo homem para relacionar-se com a natureza e assim obter resultados que lhe sejam úteis. Já a palavra tecnologia, ainda segundo *Houaiss*, provém do grego *tekhnología*, que quer dizer tratado ou dissertação sobre uma arte, exposição das regras de uma arte. Esse vocábulo é formado pelos radicais *tekhnō*, de *tékhnē* (arte, artesanía, indústria), e *logía*, de *logos*, ou linguagem, proposição. Aquele que consegue eficazmente aplicar o “conhecimento” e a “indústria” é o mais apto a dominar. Obviamente, se o poder é condicionado pela técnica, logo aqueles que não a conhecem e não possuem alternativas financeiras de alcançá-la estão em desvantagem em relação aos outros, sendo por estes subjugados. Dessa forma, surgiram os feudos medievais, onde duques e lordes detinham artesãos, contramestres e agricultores ao seu dispor, visto que os primeiros possuíam riquezas e terras para sustentar a prole. Entretanto, ao cabo do século XIV, os gentios – ou burgos – começaram a evadir-se dos feudos, adquirindo autonomia em seus negócios, com os quais puderam lucrar sem depender sobremaneira da nobreza. Aos poucos, a prole foi legitimando suas autarquias, fato que já sinalizava para o declínio dos monarcas no século XVII.

Outro fator importante para a ascensão da burguesia foi seu crescente capital, sobretudo por parte dos comerciantes, dos quais a aristocracia necessitava para abastecer-se. A autossuficiência do homem setecentista não se absteve do conhecimento outrora restrito à elite, pois comércio e cultura completavam-se mutuamente. Exemplo incontestado desse fenômeno, a Inglaterra puritana do século XVII usou do calvinismo para referendar a autonomia burguesa, isto é, “produziu um mundo centrado basicamente no homem e no qual o indivíduo era responsável por sua própria escala de valores morais e sociais” (WATT, 2010, p. 187). Essa “secularização do pensamento” tinha como meta consolidar o poder econômico

da classe média, recente padrão social dos artesãos, alfaiates e comerciantes. Com essa suposta missão divina, eles monopolizaram o consumo, uma vez que conheciam os métodos de produção. Acompanhando essa tendência, a arte, aos poucos, se popularizava, desvencilhando-se do círculo restrito da aristocracia. Muito embora esse processo tenha sido lento, já eram verificáveis as mudanças socioculturais atreladas à emancipação burguesa.

O princípio norteador desse acontecimento ocorrera no século XV, com a invenção da prensa por Gutenberg, máquina responsável pela primeira produção gráfica em massa na história do ocidente. Mais tarde, no século XIX, o termo “imprensa” seria a alcunha dos veículos jornalísticos, pois estes também produziam grandes quantidades de exemplares diariamente, daí a razão de o vocábulo “jornal” provir da nomenclatura francesa “Jour”, que significa “dia”. Essa inovação melhorou a contabilidade de notas e cálculos orçamentários, precisando assim as transações financeiras. Destarte, as produções literárias, a partir do século XVIII, adquirem novo matiz, especialmente em termos de forma, que agregava características específicas de outros gêneros, culminando no surgimento do romance.¹ Sua volumosa edição possibilitava essa mescla, conseguida por meio dos auspícios da imprensa, a qual traduzia as conquistas e avanços da burguesia ascendente, proporcionados pela evolução comercial e tecnológica.

Num estudo sobre o surgimento da “forma romance”, Ian Watt (2010) destaca que o Renascimento fora a “carta de alforria” das classes inferiores, com a finalidade de contestar a hegemonia dos monarcas, simbolicamente representados por Dom Quixote, modelo do nobre decadente em busca de ideais impossíveis para o novo mundo. Era necessário, então, mostrar que o poder aristocrático era uma ilusão ameaçadora, entrave à evolução humana, à qual conjugava apropriadamente as ambições burguesas. Ainda utilizando o exemplo inglês, observa-se que tais mudanças desencadearam transformações de toda ordem na estrutura física e social dos grandes centros. A classe média interpunha-se entre a aristocracia e o proletariado, todos cada vez mais distantes, apesar da proximidade geográfica. Nesse caso, o individualismo puritano não demonstra traços de misantropia ou transcendência sentimental, e sim atitudes egocêntricas, das quais o capitalismo é o principal mote. Assim, vive-se em comunidade, mas cada um mascara-se sob seus interesses em favor de seu enriquecimento, vendo este como “virtude divina”. Para isso, os calvinistas deviam ser mais empreendedores,

¹ O romance, etimologicamente, é “aquilo que se fala”, sendo vinculado à prosa românica; logo, sua origem não se limita ao período moderno. Como é observado, tem ele íntima relação com a oralidade, mantendo determinados aspectos da epopeia, como os ritos, a abrangência linguística e o heroísmo. Os códices romanos revelam essas mesmas nuances; é o caso do *Satiricon*, texto de autoria de Tito Petrónio, influente orador na corte de Nero.

o que modificou significativamente as cidades inglesas, pois era imprescindível “pavimentar e iluminar as ruas e fornecer água e esgotos [...]” (WATT, 2010, p. 192).

Como o domínio de técnicas inovadoras era um dos trunfos da classe média para consolidar-se, o comércio experimentava os mais variados meios para acelerar ou substituir suas arcaicas manufaturas. Ainda que as conquistas tecnológicas dessa época não tenham solucionado sérios problemas de infraestrutura,² se comparadas com as do século XIX, propiciaram a pavimentação urbana e engatilharam projetos de outras engenhosidades. Posteriormente, no início do século XIX, surgiram as primeiras pilhas e motores elétricos. A burguesia tinha em mãos inventos que revolucionaram as relações de trabalho em todos os setores; o tempo gasto na fabricação, estocagem e envio de mercadorias diminuía. O proletariado, dadas as circunstâncias, teve que seguir o ritmo dinâmico das novas máquinas. A competitividade tornou-se mais acirrada, deflagrando cargas horárias abusivas e condições precárias de trabalho. Os avanços concebidos expandiam o comércio e as fábricas, mas negligenciavam a prole. Essa disparidade gerou vários questionamentos sobre a aplicação das inovações tecnológicas, afinal, outra versão do Gênesis bíblico era reescrita pelo homem, novo criador que outrora fora a criatura. Imitar o dom divino da criação amedrontava a burguesia; no entanto, na corrida em busca do capital, exigia-se cada vez mais a construção de máquinas com melhor desempenho.

Na primeira metade do século XIX, essas atribulações pioraram, sobretudo por conta da Revolução Francesa, que representava o golpe decisivo da burguesia sobre os aristocratas. Nesse ínterim, máquinas inovadoras surgiram, em consequência, principalmente, do cientificismo iluminista. A sinergia do vapor, as locomotivas, o relógio mecânico, as malhas ferroviárias e a fotografia são algumas das mais importantes invenções oitocentistas, sendo primordiais para o desenvolvimento econômico dos estados burgueses, sobretudo dos EUA, ex-colônia que queria ascender-se rapidamente, conforme as prerrogativas do *American Dream*. O homem estava diante de mudanças que alterariam significativamente a realidade, deslocando espaço e tempo de seu *locus* original. O comércio, como foi visto, tornou-se mais ágil, e o proletariado imigrou para os grandes centros para suprir a necessidade de mão de obra nas fábricas. Essas alterações foram retratadas na literatura fantástica como realidades labirínticas e indomáveis, a par da influência perniciosa provocada pelo ritmo célere de tais eventos. O fantástico usou dessas disparidades para questionar a coerência do individualismo

² À noite, a iluminação constituía problema sério, pois as velas, mesmo as de um vintém, eram um luxo (WATT, 2010, p. 49)

econômico³ burguês e de seu pretense ufanismo, considerando-os graves empecilhos aos princípios espirituais provenientes dos sentimentos e da natureza, arquétipos transcendentais por excelência.

O Romantismo prega, basicamente, a subjetividade e a imaginação como pontos de partida para o enriquecimento do eu. Nega arbitrariedades e convenções políticas, à revelia de toda imposição que possa restringir qualquer tipo de ideal. Submeter o homem ao uso de toda sorte de instrumentos seria o mesmo que o prender aos frutos de sua razão. Sob esse prisma, tal postura engessa as emoções humanas e suas singularidades, constituindo uma crítica veemente às tecnologias do início do século XIX. Em contrapartida, percebe-se o deslumbramento dos românticos em face de suas próprias criações, sugerindo, a princípio, uma resposta positiva aos apelos por criatividade e imaginação. Mas o êxtase inicial é logo suplantado por espantosas conclusões acerca da aplicação prática dessas invenções. Há o consenso de que tais mecanismos estejam tomando o lugar de seu próprio criador, tornando-se medonhos reflexos de sua ambição intelectual. Notamos, pois, que as máquinas oitocentistas, assim como os monstros góticos, representam o conflito do homem com o “Outro”, o prélio ontológico da razão contra o *pathos*. Porém, é importante ressaltar que as entidades sombrias não são concebidas cientificamente nas primeiras narrativas góticas do final do século XVIII, sendo, ao inverso, contraventoras das formas tecnológicas, pois estas são resultantes de um processo que ostenta ser puramente lógico. Contudo, no que se refere especificamente aos horrores das tecnociências, observamos a similaridade da criatura gótica com a metamorfose monstruosa da máquina, o que desnuda o sobrenatural escuso pelo racionalismo. Assim, a diferença básica entre elas são suas matrizes originais, ou seja, a primeira é fruto da ciência e a segunda, do inconsciente.

Constatamos que a literatura fantástica também se baseia em antinomias, visto ser impossível discernir entre realidade e ilusão em sua textualidade. No entanto, levando em conta essa indefinição, o fantástico mostra-se divergente do gótico, já que dissolve a atmosfera tétrica, racionalizando o incógnito. Além disso, Rosemary Jackson (1981) explica que se trata de um modo literário no limiar entre o mimético e o maravilhoso, a diegese de um mundo que, não prescindindo de seu caráter verossimilhante, ultrapassa a mera intenção de compor uma “mentira realista”, conforme se verifica no rol de formas associadas ao romance. Este, em contrapartida, constrói estruturas dialéticas, valendo-se de objetivos específicos,

³ Segundo Ian Watt (2010), o individualismo econômico dos séculos anteriores encetou o Romantismo vindouro, dado que o indivíduo começou a emancipar-se por causa de sua busca por autonomia intelectual, mesmo que essa empresa tenha sido balizada pelo interesse econômico, o que contraria o sentimentalismo messiânico dos românticos.

dentre os quais e, sobretudo, o de convencer o leitor de que a realidade textual está próxima da empírica, ainda que seja a narração de uma quimera ou de um fato cotidiano. Dessa feita, o romance “não age a despeito das ‘histórias’ que conta, mas em função delas, em função precisamente de seu caráter tendencioso e da falsidade de que ele se faz agente (ROBERT, 2007, p. 28). À revelia desse aspecto, conforme podemos verificar na assertiva de Rosemary Jackson (1981, p. 25),

o fantástico existe como o interior, ou o inferior do realismo, opondo-se a formas fechadas, monológicas do romance, com estruturas dialógicas abertas, como se o romance desse origem a seu próprio oposto, sua reflexão irreconhecível. Daí a sua relação simbiótica, o eixo de um ser protegido pela *paraxis* do outro. O fantástico dá expressão precisa a elementos que só se conhece através de sua ausência dentro de uma ordem dominante "realista".⁴

O fantástico cinde com as formas romanceadas, não se limitando ao factível, ou seja, não se restringe a funções que buscam acercar-se do “real”, mas mostra-lhe o avesso, inserindo elementos sobrenaturais em suas tramas. Assim, essa narrativa paraxial consiste no reflexo não de um dialogismo presumivelmente “autêntico”, mas nessa ausência flagrada entre realidades contrastantes, na fissura que as duplicam, a exemplo da terrível lacuna entre o sósia robótico e seu criador humano, como as duas margens ao mesmo tempo semelhantes e opostas de um abismo. Com isso, fomenta-se sentidos tão plurais, que não há como distingui-los, restando somente tentativas funestas de adivinhá-los, mitigadas tanto pelo maravilhoso quanto pelo icástico, seja por intermédio da religião ou de sua rival, a ciência. Nesse aspecto, a literatura fantástica “zomba da realidade, na medida em que identifica o singular com a ruptura da identidade, e a manifestação do insólito com a de uma heterogeneidade, sempre percebida como organizada, como portadora de uma lógica secreta ou desconhecida” (BESSÍERE, 2001, p. 99). Dissocia-se das convenções do mundo, à medida que, insanamente, o explora, buscando elucidar o elemento intrusivo, sem, contudo, decifrá-lo em definitivo; não elege uma solução qualquer, independente de sua natureza. O alicerce que o fundamenta não é exclusivamente hesitar perante duas situações distintas, como afirma Todorov (1968, p. 31): “há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico”.

Estabelecer essa incerteza também implica apontar uma “função” para a literatura fantástica, demarcando seu efeito atordoante numa linha de conduta, à guisa da metodologia estruturalista do teórico búlgaro. Marisa Martins Gama Khalil (2013, p. 24) discorda dessa

⁴ Tradução minha.

postura, ao citar as inferências de Roas, as quais, segundo ela, ampliam os procedimentos de aparição do sobrenatural, englobando não só as narrativas em que a ambiguidade é mantida, como aquelas nas quais eventos estranhos não são questionados; “todas representam a mesma possibilidade — a invasão do sobrenatural no mundo real e, especialmente, a inabilidade de explicar tal invasão por meio da razão”. Situando essas ameaças no início do século XIX, vemos que o burguês romântico fica à mercê de si, uma vez que ele deve transpor as barreiras de sua subjetividade em prol do capitalismo. Seu sistema socioeconômico prescindia de suas emoções, pois, ao criar vasto maquinário, procurava ele se afastar de sua alteridade obscura. Sam Coale (2007, p. 119), percorrendo acerca das histórias labirínticas filiadas ao fantástico, evidencia de que modo o leitor é desafiado, como seus personagens, a decifrar as desconexões causadas pelas instituições dominantes:

Deve-se notar [...] que essas narrativas labirínticas, fragmentadas, fraturadas e desordenadas refletem as desconexões entre suas personagens, assim como o peso dos sistemas elaborados que as criam e as aprisionam. Cabe ao leitor também seguir os vários fios, através do labirinto textual, para tentar discernir, se possível, o que aconteceu exatamente e/ou porque as personagens agiram como agiram. É uma tarefa desafiadora que nos seduz a submeter aos túneis e vielas do sistema, tanto quanto as personagens, feridas e prejudicadas, foram seduzidas.

Em se tratando das tecnologias remanescentes do século XIX, devemos considerar seu dinamismo como uma característica bastante peculiar para esse contexto. Os movimentos das máquinas imprimiam ritmo artificial ao inanimado; eram duas naturezas opostas, porém unidas em função do sistema capitalista que se consolidava. O homem, preso no entrelugar de seus inventos, consequentemente passou a questionar a realidade e, sobretudo, sua própria atuação cientificista. O labirinto do enredo fantástico seria a projeção dos paradoxos entre o homem e suas criações, situação esta evidente no século oitocentista. Sendo o autômato uma presença híbrida, assim como o monstro gótico, foi usado para representar tais dicotomias nas narrativas fantásticas, pois ele “é, ao mesmo tempo, nosso reflexo e nosso instrumento, nossa criatura e nosso possível adversário” (TAVARES, 1986, p. 61). O inventor criava tecnologias em prol do homem, mas não se sabia ao certo quem era o servo e quem era o senhor, uma vez que a prole fora subjugada por convenções que seguiam a marcha dos inéditos mecanismos industriais. Como exemplo de tal incongruência, Ian Watt (2010) relata que, no século XVIII, os trabalhadores ingleses repousavam tão-somente aos domingos; o expediente exaustivo não dava margem às suas emoções, cuja ameaça poderia corromper o individualismo econômico.

Tendo em vista essa indissociável relação entre as tecnologias e o capitalismo, era o homem quem controlava a máquina ou o contrário? Quem era o titeriteiro por trás das cortinas?

O cientista visa à eternidade ao tentar resolver os mistérios da natureza humana, anseia cada vez mais assimilar novos conhecimentos. Victor Frankenstein, personagem de Mary Shelley, é o primeiro “cientista louco” representado pelas artes,⁵ pois deseja criar um monstro com partes de cadáveres; quer ressuscitar os mortos, recolhendo seus membros nos túmulos para construir sua criatura artificial e, em seguida, despertá-la com uma potente descarga elétrica. Sabe-se que, no início do século XIX, os cientistas descobriram diferentes maneiras de armazenar eletricidade. Esse processo inovador repercutiu em todas as áreas, inclusive na literatura, a exemplo de Edgar Allan Poe, que explorou esse tema em seu conto “Pequena palestra com uma múmia”, no qual um faraó é revivido graças à eletromagnética. Anterior a essa narrativa, *Frankenstein* é, segundo a crítica contemporânea, a primeira obra genuína de ficção científica, pois nela encontram-se traços concernentes ao gênero, sobretudo considerando as consequências da relação paradoxal entre o homem e o autômato:

Na experiência do trágico Dr. Frankenstein repousam quatro das principais questões sobre as relações entre homens e autômatos: a promessa de obtenção da força prometeica, o medo de que o conhecimento sobre a criação da vida seja proibido e leve o homem à ruína, o receio de que a criatura se volte contra seu criador e o temor de que a criatura se reproduza por conta própria (OLIVEIRA, 2006, p. 4).

O burocrata e o cientista burgueses trazem consigo as aspirações do Iluminismo, reatualizando suas premissas de mudarem (enfrentarem) as forças da natureza, na medida em que se notabilizam individualmente, tornando-se perspicazes e corajosos, marcas distintivas do gênio conquistador, do qual são modelos, exemplos que a sociedade deve seguir.⁶ Mas, se seus inventos prometeicos descontrolam-se, temem a possibilidade de os mesmos atentarem contra suas vidas, delas extraindo sua imagem original, que se transforma em todo tipo de aparelhos, representações humanas presas entre dois locais opostos, visto serem identidades

⁵ Fausto também poderia ser considerado um “cientista louco”, no entanto, suas peripécias o qualificam mais como um místico do que propriamente um cientista, embora magia e ciência, na Idade Média, estejam intimamente ligadas. Doravante, no século XIX, em decorrência do Iluminismo, essas disciplinas separaram-se, mas as pessoas sempre avaliavam (e isso ainda procede) os métodos científicos sob o ponto de vista religioso e místico, cujo resultado era a desconfiança e o medo.

⁶ Carregar tal sociedade dentro da cabeça é realizar as façanhas do amor conquistador, levar a cabo a obra do maior cientista; é concentrar em si a essência do gênio, e, mais ainda, superar todos os gênios ativos na História, uma vez que estes, por mais imensos que possam ser, não têm, sob o ponto de vista do absoluto, senão uma força efêmera, limitada a um único terreno, no qual devem vencer, além disso, a resistência sempre imprevisível das paixões, bem como o fardo da natureza e suas leis (ROBERT, 2007, p. 188).

separadas de seus criadores. As tecnologias e instituições formalizam realidades que, na maioria das vezes, não condizem com a natureza humana, muito embora a constituam. Assim como o monstro de Frankenstein, uma nova entidade social é animizada, sem se levar em conta sua reação, que, eventualmente, mostra ser incompatível com o homem, no intuito de lhe equivaler. Por isso, “se nossas máquinas forem idênticas a nós em natureza e grau, elas agirão exatamente como nós, humanos: usurpando o lugar do Criador e tomando as rédeas sobre os outros seres vivos do planeta” (OLIVEIRA, 2006, p. 5).

A ficção científica trabalha com essas temeridades, mostrando o lado obscuro da realidade e a incapacidade do homem de apreendê-la totalmente. Esse gênero utiliza de vários elementos, desde os segredos da mente até a exploração de planetas desconhecidos. Diante das vertentes fictícias do real, temos, obviamente, uma gama considerável de peculiaridades em diferentes campos do conhecimento, sobretudo nas ciências exatas, uma vez que elas são compostas de traços acentuadamente fantasiosos.⁷ O romance “Frankenstein” foi considerado a primeira obra de ficção científica, mas esse termo só havia sido pensado no início do século XX (TAVARES, 1986). Entretanto, como ficou evidente, a história de Mary Shelley possui características intrínsecas à *science fiction*, assim como o conto “Pequena Palestra com uma Múmia”, o qual, embora faça parte do cânone fantástico do século XIX, também reúne alguns aspectos equivalentes. Outras obras apresentam características similares, como, por exemplo, “Vinte mil léguas submarinas” (1870), de Júlio Verne, “O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde” (1886), de Robert Louis Stevenson, e “A Ilha do Dr. Moreau” (1896), de H. G. Wells. São narrativas que focam os reveses de avançados procedimentos científicos, em detrimento do engenhoso pragmatismo de seus métodos. Nelas, observa-se a apoteose científica versus a natureza humana, o ímpeto instintivo contra o racionalismo, escrituras conflitantes do

[...] léxico da Revolução Industrial que começou a impregnar mitologicamente a imaginação do homem comum por volta dos meados do século XIX, quando começaram a ser realizadas as grandes feiras industriais, e as máquinas e os objetos da nova Era reforçavam a fé utópica no progresso sem limites. (SODRÉ, 1973, p. 33)

Já que a imaginação humana vinha associando tratativas romanescas (aventuras e heroísmo) com práticas científicas, a literatura, aos poucos, estampava mundos futuristas, onde o maravilhoso demarcava os paradoxos da nova Era. Com os movimentos de vanguarda

⁷ Na fc, a ciência é personagem, e não coautora. A maioria dos mal-entendidos que cercam a fc deriva do fato de as pessoas insistirem em definir alguma coisa a partir do nome com que ela foi casualmente batizada um dia, mesmo que hoje esse nome não tenha muito a ver com ela (TAVARES, 1986, p. 11).

do século XX, esse discurso quimérico intensificou-se, principalmente nos EUA, mediante a revista *Amazing Story*, na qual Hugo Gernsback divulgara sua “ficção científica”. Mantendo raízes nas narrativas de Verne, Wells, Stevenson, entre outros, o novo gênero buscou explorar o âmbito científico, negligenciando o foco intrapessoal das antinomias entre o homem e o “Outro”, até então inseridas em obras oitocentistas. Com isso, a ficção científica produzida na primeira metade do século XX valorizou mais o confronto exterior do que o interior, isto é, relevava-se o “combate superficial” dos humanos contra os alienígenas, sem se ater a questões subjetivas de alteridade e às suas consequências nos vários segmentos sociais. Resumindo-se a uma justa romanesca de forças maniqueístas, a produção dessa época não é bem vista pela crítica, que a trata muito mais como um tipo folhetinesco de ideologia científica, do que como literatura autônoma. Assim estigmatizada, a ficção científica foi excluída das comunidades acadêmicas, as quais a consideravam muito inverossímil, pois ela não apresentava manobras discursivas e estruturas reconhecidamente aceitáveis.

Entretanto, não devemos apreciar a ficção científica exclusivamente pelo viés da verossimilhança, pois, “em sua *Poética*, Aristóteles já encarava a verossimilhança como uma relação entre o discurso artístico e o ‘referente dos espectadores’ – e não o referente-real” (SODRÉ, 1973, p. 59). Por não formar um mundo crível, esse gênero foi considerado inferior, assim como os contos de fada em geral. Mas esse tratamento, aos poucos, foi mudando, e a crítica pós-moderna tornou-se mais maleável e abrangente, voltando seu olhar para expressões artísticas outrora marginalizadas. Em se tratando da ficção científica, seu período de produção exaustivamente ideológico perdurou em torno de trinta anos, com o cultivo da *space opera* (expedições e guerras interplanetárias). Dos anos vinte até a década de cinquenta, o que se viu foi um gênero acentuadamente marcado por situações clichês, pois as edições dos magazines priorizavam a comercialização de seu produto, que deveria agradar ao gosto estereotipado do vulgo.

No entanto, lembramos que tal assertiva não é uma generalização, visto que, nesse período, também há produções com bons atributos estéticos, a exemplo do filme *Metropolis* (1927), do diretor alemão Fritz Lang. Posteriormente, na década de trinta, o físico norte-americano John Campbell assumiu a revista *Astounding Stories* (1937), mais tarde renomeada de *Astounding SF*, dando início a mudanças notáveis na literatura de ficção científica. Muito embora urdissem mundos improváveis, o novo editor exigia de seus colaboradores obras que “permanecessem na fronteira que separa a literatura da ciência e enfatizassem os aspectos humanos e sociais, deixando de lado as epopeias intergalácticas” (SODRÉ, 1973, p. 42). Isso

feito, os escritores passaram a evitar o foco unilateral da ciência, mas sem perdê-la de vista, colocando em segundo plano suas características romanescas.

O ecletismo da ficção científica consolidou-se com a fundação das revistas *The magazine of fantasy and science fiction* (1949) e *Galaxy science fiction* (1950), mudando de vez o panorama do gênero. Com efeito, essa evolução ocorreu em razão dos trágicos conflitos da Segunda Guerra mundial, sobretudo por causa dos genocídios provocados por mortíferas substâncias químicas, como os gases letais usados nos campos de concentração de Auschwitz. Com a intensa militarização, era preciso conseguir rapidamente recursos tecnológicos, a fim de liquidar os inimigos antes que estes criassem armas mais efetivas. Logo, o “Armageddon” evocado em diversas produções de ficção científica nunca estivera tão próximo como nessa época; o caos fictício ameaçava concretizar-se, evidenciando a tenuousa entre a realidade e a imaginação:

O primeiro indício claro de que as pessoas que escreviam e liam ficção científica viviam num mundo real e de que todas as demais viviam nos domínios da fantasia ocorreu no dia 6 de agosto de 1945, quando o mundo ficou sabendo que explodira uma bomba atômica em Hiroshima. (ASIMOV, in: OLIVEIRA, 2001, p. 4)

A manipulação dos átomos e a descoberta da antimatéria forneceram ao homem armamentos de destruição em massa, tecnologias responsáveis pela morte de inúmeras pessoas. A “fantasia científica”, funcionando como o diagnóstico de uma enfermidade futura, realizava-se de modo aterrador, a contrapelo da vida humana, reacendendo calorosos debates sobre ética e moral, a cada inovação bélica que surgia. Após a explosão da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki, os questionamentos sobre a alteridade intensificaram-se, posto que o “Outro” era uma séria ameaça à vida, refletindo-se nas inovações militares, em cujas imagens, opostamente, não se conseguia mais ver a face humana. Ainda que a ficção científica tenha ampliado seus horizontes mediante sua visão antropocêntrica, continuava ela dependente dos interesses comerciais, pois reintroduzia, sob nova roupagem, os românticos heróis de capa e espada, condizentes com o gosto popular. Mesmo assim, seu caráter estereotipado esmaeceu-se, e os recorrentes prélios contra extraterrestres e autômatos foram permeados de discussões filosóficas, sociais e, sobretudo, literárias.

Isaac Asimov (in: TAVARES, 1986, p. 72) diz que esse gênero, também chamado de *fc* ou *sci-fi*, “é uma resposta literária às modificações científicas, resposta esta que pode abarcar a inteira gama da experiência humana. A *fc* engloba tudo”. Assim, a ficção científica investiga as várias possibilidades expressas num futuro próximo (ou distante), delineando um

painel maravilhoso, no qual mutações de toda ordem tornam-se possíveis, bem como viagens intergalácticas e fantasiosos aparelhos tecnológicos. A estes, dedicaremos atenção especial, estudando abordagens do fantástico romântico e da ficção científica, considerando que os dois localizam-se em pólos espacial e temporalmente distintos. Então, tendo em vista que ambos utilizam uma “ciência fictícia”, analisaremos a maneira como seus personagens lidam com as máquinas, de forma que estas sejam cotejadas à luz de suas respectivas épocas. O foco principal desta pesquisa é verificar essa relação, levando em conta as mudanças ocorridas com a fc, pontuando também suas recorrências, as quais são de suma importância para debater-se acerca da projeção do homem em seus inventos. Com isso, identificaremos o motivo inicial (no século XIX) das incongruências inerentes aos avanços tecnocientíficos posteriormente alcançados na modernidade. Logo, ficará patente a abrangência mencionada por Asimov, na qual se nota enxertos antropológicos, filosóficos e sociais.

De início, para exemplificar essa “resposta literária” à experiência do homem com a máquina, citamos Andrew, o robô serviçal do famoso conto “O homem bicentenário” (1976), de autoria do próprio Asimov. Aos poucos, esse personagem ganha autonomia e busca equiparar-se aos seus donos, a ponto de sentir emoções humanas. Para entendermos essa evolução, recorreremos a Karel Capek, criador da palavra “robô”, a qual, etimologicamente, provém do theco “robota”, que significa “escravo” ou “serviçal” (TAVARES, 1986, p. 63). Esse termo foi utilizado pela primeira vez em sua peça *R.U.R.: Robôs Universais de Rossum* (1921), a fim de demonstrar a situação dos “trabalhadores mecânicos” das novas fábricas do século XX. Nesse drama, o robô é a metáfora da mecanização desumana causada pelas horas excessivas de trabalho. Aprisionados nessa moldura capitalista, não sabem os operários distinguir a máquina do homem, criando assim um limbo existencial, onde ambigualmente vislumbram sentimentos em seres artificiais. Asimov delinea essa mesma problemática em suas narrativas, cujos personagens sintéticos⁸ geralmente são amáveis e pacíficos, sendo, a princípio, servilmente domésticos, tal como Andrew. Entretanto, ao passo que surgem novos e atualizados protótipos, os antigos são rejeitados, de maneira semelhante ao que sucede aos aparelhos eletrônicos ultrapassados, o que causa a “revolta emotiva” destes últimos. Essa postura é recorrente nos vários textos e produções fílmicas do gênero, como, por exemplo, *Eu, robô* [2004] (baseado na narrativa homônima de Asimov) e o clássico *Blade Runner* (1982), reatualização do conto “O caçador de androides” (“Do androids dream of electric sheep?”), de

⁸ Entende-se por criaturas “sintéticas” aquelas que, assim como o robô, replicam as diversas estruturas do corpo humano, reunindo-lhes numa só fôrma; por exemplo, o androide, “criatura artificial idêntica a um ser humano”, e o cyborgue, “mistura de homem e máquina – geralmente um humano [...] com partes biônicas” (TAVARES, 1986, p. 62).

Philip K. Dick. À medida que as máquinas são melhoradas, é-lhes atribuída uma legislação específica:

[...] um robô não pode ferir um ser humano, ou permitir por omissão que ele seja ferido; um robô deve sempre obedecer aos humanos desde que isso não contrarie a Primeira Lei; um robô deve proteger a si próprio, desde que isso não contrarie a Primeira ou a Segunda Lei (ASIMOV, in: TAVARES, 1986, p. 63-64).

Todavia, a cada leva de robôs atualizados, suas programações desenvolvem-se e eles evoluem para andróides, seres à imagem e semelhança do homem. Daí a necessidade de compor leis que reprimam um possível laivo instintivo, algo que possa ameaçar a segurança e o bem-estar de seus criadores. Essa finalidade também deixa transparecer certa ironia com relação às leis que formulamos, visto que estas, por vezes, não se adequam às idiossincrasias humanas. O superego não suprime o inconsciente por completo, tampouco sistematiza uma relação equânime com diferentes indivíduos, os quais, por serem constituídos de tipos ímpares de arranjos socioculturais, extrapolam a maioria dos padrões legislativos. Há entraves étnicos e religiosos que confrontam, por exemplo, com o estatuto universal, ou seja, um membro de uma seita extremista que seja obrigado a cometer um suicídio ritual irá conspurcar a lei magna – a inviolabilidade do direito à vida. Esse paradoxo é transmitido para as criaturas mecânicas com o propósito de criar uma possibilidade futurista, na qual fique saliente essa ineficiência em aplicar as leis tal como as conhecemos, demonstrando o choque onipresente da razão com o *pathos*.

Essas representações conflitantes revelam não só o caráter especulativo da ficção científica,⁹ como também sua capacidade mítica, ou seja, a habilidade do engenho humano de criar novos paradigmas sociais, dádiva deificada pelos autores pertencentes a esse gênero. Se os robôs evoluem e são controlados por leis repressoras, logo notamos que eles possuem um modelo de vida igual ao humano. Esse postulado justifica-se simplesmente pelo fato de todos os inventos evoluírem. Assim posto, a *fc*, em sua *diegese* fantástica, também representa essa mudança gradativa, comparável à evolução das espécies proposta por Darwin. No que diz respeito às leis, “como texto, elas são bem mais simples do que um Código penal, e mais lógicas do que os Dez mandamentos” (TAVARES, 1986, p. 64). São elas programações pré-estabelecidas, entretanto, constituem um complexo sistema linguístico originalmente humano

⁹ Esse nome deu origem a tantas polêmicas que o autor americano Robert Heilen propôs o termo “ficção especulativa” (*speculative fiction*) para substituí-lo, e quebrar assim o círculo vicioso de cobranças entre cientistas e literatos (TAVARES, 1986, p. 12).

e, por isso, tendencioso a diferentes tipos de distúrbios e imprecisões; “Asimov inventa até mesmo uma psicanalista especializada em robôs em crise” (1986, p. 64). As represálias então aparecem, uma vez que os sintéticos estão em constante evolução e expressam-se tal como seus criadores.

Imbuídos dessas características, os autômatos evidentemente questionam as leis fundamentais de Asimov, visto ser-lhes possível estabelecer um jogo retórico, o que Andrew faz quando indaga ao seu patrão sobre sua marginal servilidade. É uma postura que perpassa simultaneamente o maravilhoso e o real, já que esse robô pode portar-se da mesma forma que o homem, embora seja ele um selo mimético que se anula ao tentar imprimir atitudes e traços orgânicos à sua estrutura inorgânica. Ao procurar legitimar sua personalidade humana, o androide empreende uma tarefa infausta, pois não consegue desfazer-se de seu lado mecânico, cuja artificialidade é o vislumbre de uma pseudoimagem. Assim, “o efeito estético consistirá numa realidade ilusória produzida pela obra. Mas essa realidade mantém a todo instante uma aparência de mundo” (SODRÉ, 1973, p. 14). Ademais, não se trata de uma simples imitação, mas também, e principalmente, da antecipação de um possível devir cultural, gerado por diversas mudanças tecnocientíficas. Sempre balizadas por estas, muitos críticos tendem ainda a rechaçar a fic estritamente a esse âmbito, desmerecendo os desdobramentos epistemológicos ocasionados pela problemática homem/máquina:

O que não se percebe numa primeira mirada é que, ao instrumentalizarmos a natureza, a vida e os corpos – sejam eles humanos ou não –, instrumentalizamos também, num só golpe, o nosso olhar diante desses elementos e entidades tão importantes que nos perfazem íntima e substancialmente. Por isso, redeterminar o estatuto da natureza viva e do ser humano, como objetos passíveis de exploração sem entraves, limites ou interditos, abre uma gigantesca eclusa, pela qual passarão também uma série de práticas tecnicistas repugnantes e até indignas, que invadem, determinam e reduzem o valor e significado de natureza, pessoa humana e vida (QUARESMA, 2013, p. 22).

Sem obstar sua ideologia científica, a fic evidencia essa instrumentalização do olhar humano, causado pelo culto desmedido às inovações tecnocráticas do capitalismo. Asimov acertadamente diz que esse gênero é uma resposta aos avanços da ciência, sobretudo ao acrescentar que tais mudanças permeiam todas as experiências humanas. Com o intuito de verificar a projeção dessas ocorrências no plano diacrônico, investigaremos as atitudes do Turco falante, títere clarividente do conto “Os autômatos” (1819), de E. T. A. Hoffmann, e de David, o menino-androide protagonista das narrativas “Superbrinquedos duram o verão todo” (1969), “Superbrinquedos quando vem o inverno” (1999) e “Superbrinquedos em outras

estações” (1999), todas estas de autoria de Brian Aldiss. Devemos, sobretudo, considerar as manifestações abstratas desses autômatos, tratando-os como símbolos da crise identitária do homem, levando em conta que essa dialética sinaliza para o mito; porque, além de fundar uma inédita *natura res*, ela “é uma espécie de reencaminhamento mental no qual se julga o objeto técnico-científico a partir de seus usos ou suas consequências, operando-se uma conversão do *logos* ao *mythos*” (SODRÉ, 1973, p. 38). Deriva dessa presciência um interessante comentário de Ludwig, personagem de Hoffmann, a respeito do Turco falante:

O que é certo é que tudo isso supõe grandes conhecimentos de acústica e mecânica, além de uma admirável perspicácia de juízo ou, melhor dizendo, uma habilidade maravilhosamente lógica da parte do artista, que não negligenciou nenhum meio para nos iludir (HOFFMANN, 1993, p. 99).

Ludwig supõe que o titeriteiro use de algum engenhoso artifício para repassar vaticínios através do Turco falante, mas essa habilidade espanta porque é “maravilhosamente lógica”, não havendo barreiras entre a fantasia e a ciência, ambas sintetizadas na figura do autômato. Todavia, devido às restrições tecnológicas da época, ele não pode movimentar-se como um ser humano, tampouco reprimir grotescas falhas mecânicas, como o fato de revirar os olhos antes de ser interpelado. Já David, o personagem-androide de Aldiss, comporta-se quase absolutamente como um ser humano, o que é bastante sintomático para este estudo, visto que se analisará o processo interativo do homem com a máquina. Da mitificação desses personagens, podemos extrair conceitos sobre a atribuição de identidades às tecnologias. Célebres casos de animização de massas inertes cumulam o imaginário popular, mostrando a recorrência do mito original em diversas culturas. Aliada à magia, a ciência antiga sempre foi considerada uma arte xamã, pela qual se podia curar doentes, prever o futuro e aplacar a fúria dos elementos naturais. Os bonecos utilizados no vuduísmo são réplicas do homem, tendo influência maléfica ou benéfica, de acordo com a vontade do feiticeiro que os articula. No judaísmo, é de conhecimento geral o mito do Golem, criatura que supostamente ganha vida, a fim de defender os judeus de seus perseguidores.

A literatura aproveita-se de lendas e mitos, sobretudo no século XIX, quando a imaginação e o misticismo estavam em voga, em detrimento da herança iluminista. O poema dramático “Fausto”, de Goethe, é uma compilação mítico-lendária de diversas histórias que se cruzam com a do protagonista, que busca saber e prestígios sobrenaturais. Na segunda parte do drama, durante a noite de Walpurgis, dentre todos os personagens maravilhosos citados, aparece o homúnculo, ser parecido com o homem, criado a partir de experiências alquímicas.

Ele vive aprisionado numa esfera de vidro, vagando pelos cenários mitológicos à procura de alguém que o ajude a transformá-lo num ser humano: “De lugar em lugar venho pairando, na mais plena aceção do termo, querendo existir e ansiando ver quebrada minha vítrea prisão – só não desejo com quanto vi até agora ir confundir-me” (GOETHE, 2002, p. 319). Em “Superbrinquedos duram o verão todo”, temos a impressão de que David fora programado para tentar comprovar o teor de sua “realidade”, como se ele também estivesse enclausurado numa prisão vítrea, metáfora do cárcere científico, ameaçadora apóstrofe entre o indivíduo e o mundo. O menino-androide confunde-se com a atmosfera artificialmente mítica dos jardins de Mônica Swinton, a quem dedica seu amor filial, sendo esse aspecto o mais plausível em meio às insipientes aparências. A subjetividade opõe-se à tecnologia, embora ambas façam parte do mesmo invólucro, donde a visão não consegue abranger a realidade, julgando-a erroneamente.

O mito tenta decifrar o “real”, mas não seria este igualmente um mito ou fórmula programada por algum tipo de inteligência artificial? Vale lembrar o aclamado *Matrix* (1999), que sugestivamente torna um *hacker* o protagonista de tais dilemas. Nesse longa-metragem, tanto os locais quanto os personagens são qualificados com nomenclaturas míticas, colocando mito e tecnologia em patamares iguais. Os humanos descobrem que o mundo onde vivem não passa de um engenhoso programa de computador, assim como David, quando se vê diante dos restos infernais de sua casa, onde o jardim edênico deveria durar o verão todo. O Turco falante de “Os autômatos” também possui essa aura mítica, com sua égide imponente e enigmática sobre o púlpito, a proferir os vaticínios mais intrigantes. Todavia, seria ele um meio para experimentar uma realidade interior, sensível e transcendental? Mas como algo tão sublime, característico da natureza humana, poderia ser vislumbrado num complexo arranjo de engrenagens? Essas obras exploram interrogações que põem em xeque a maneira pela qual apreendemos o “real”, sobretudo no que se refere à relação conflituosa com o plano ficcional, importante espaço para a formação cultural.

No período romântico, a busca pelo transcendente, afronta à opressora realidade burguesa, é uma característica recorrente nos vários contos de Hoffmann, nos quais se nota esse anseio de alcançar outro mundo, um lugar à beira do sonho e da loucura. Para isso, as tecnologias são transformadas em seres medonhos e fatais. O comportamento do homem, ao lidar com seus inventos, é habilmente retratado nas tramas do escritor alemão. Trata-se de uma temática atemporal, pela qual podemos debater nossa posição diante das tecnologias remanescentes dos microns e átomos, plantadas no contexto de Brian Aldiss. Este possui uma visão parcialmente diversa de seu predecessor romântico, levando-se em conta, de início, que o personagem-autômato de seus contos foi “domesticado” pelo inventor. Valer-se da literatura

desses autores incorrerá em debates filosóficos acerca das consequências dos inventos para a subjetividade. Além disso, se questionará o papel do homem como ser racional e emotivo mergulhado numa sociedade gradativamente tecnocrata e capitalista.

Hoffmann (1993, p. 104) afirma, por intermédio de Ludwig, que “o esforço dos mecânicos em imitar os órgãos humanos para a produção de sons musicais ou substituí-los por artifícios mecânicos [...] é o mesmo que uma guerra declarada ao princípio espiritual”. Além de ter sido crítico musical, o escritor alemão foi um célebre compositor. Ele denuncia o uso das máquinas como objetos de arte, sobretudo no que diz respeito à música. O medo do homem de ser substituído (ou eliminado) pela máquina é visível. A tumultuada Europa vivia a terrível crise incitada pela Revolução Francesa. Essa fobia associou-se às máquinas, sobretudo às tecnologias bélicas que despojavam províncias e povoados. O próprio Hoffmann teve que se mudar várias vezes, devido às circunstâncias adversas desse período.

Já os contos dos superbrinquedos abordam os estereótipos sociais decorrentes do capitalismo, além de demonstrarem a oposição entre o inventor e suas tecnologias de ponta. David, uma versão ultramoderna do Pinóquio, é um androide de cinco anos integrado (e, por isso, não causa tanto medo como no fantástico romântico) a uma família de classe média do futuro. Suas funções tecnológicas evoluíram a tal ponto, que ele consegue expressar afetos filiais de modo plausível. Essas três narrativas, legadas posteriormente ao cinema como *A. I. Inteligência Artificial* (2001), giram em torno da saga do pequeno autômato para legitimar seu “status humano” (ALDISS, 2001). Embora a sociedade do futuro tenha se adequado a essas supermáquinas, ainda há restrições de ordem emotiva, um mal-estar latente, provocado pelo estranhamento ulterior em face do duplo. Os “protótipos” citados em tais contos ameaçam a natureza humana, são riscos indefiníveis de uma possível ruptura com o indivíduo. Maria Rita Kehl (2007, p. 254) discorre sobre essa visão cambiante do homem:

Praticamente impregnando todos os discursos, uma sensação disseminada como a de que “o negócio vai esquentar” influencia nossas reações coletivas: cada vez que uma inovação técnica ou científica é anunciada, apressamo-nos em elaborar a lista de perigos potenciais a que essa inovação pode levar, ainda que seus riscos sejam fracos.

De fato, a tendência de julgar arriscado qualquer tipo de inovação está imanente à natureza humana. No entanto, há a esperança de que as descobertas tecnocientíficas reparem males ocasionados por doenças e outros distúrbios. Embora haja essa luz nos inventos, seu dinamismo, por vezes, torna-se prejudicial, impedindo a apreensão emotiva do tempo e do espaço, tornando o homem parte mecânica de seus próprios inventos. Somam-se a isso os

avanços atuais da robótica e da nanotecnologia, campos que “esquentam” os temores sociais. O mundo contemporâneo, a par de seus avanços tecnológicos e de suas estruturas sociais democráticas, apresenta um panorama bastante preocupante, em que o terror dos românticos revive. Contudo, na atualidade, o entrevero do homem com a máquina ganhou proporções inimagináveis. Os problemas biológicos causados pela industrialização alcançaram um nível muito preocupante. As recentes invenções liberam mais variações do carbono na atmosfera, acarretando o efeito estufa. As benesses proporcionadas pelas tecnologias de última geração cobram um preço bem alto pela eficácia de seu desempenho. Além das mudanças climáticas, as pessoas temem o *big-bang* das inovações em todas as áreas do conhecimento. Isso faz com que viagens interestelares, antes inconcebíveis, seja uma possibilidade a se pensar, fundindo, em escala impressionante, os campos da robótica, da física quântica e da astronomia.

Esses avanços tecnocientíficos remetem ao insólito, à insegurança de confrontar o desconhecido. Percebemos que tal distorção foi coligida por Hoffmann e Aldiss; a analogia entre suas narrativas reside no fato de as máquinas serem representadas com características antropomórficas, sobretudo com aspectos metafísicos, o que também aponta para um espaço temerário. Os autômatos de seus contos buscam princípios espirituais imanentes à natureza humana, porém, o criador não consegue distinguir sua própria imagem na criatura mecânica. Ademais, encontramos indagações sobre a existência do ser humano, que se descobre sozinho no universo, sem um guia espiritual. Já no século XIX, a máquina e sua consequente entropia atormentavam o artista romântico, que “oscilou entre duas atitudes gerais que traduziram, em última análise, um olhar ora de medo, ora de esperança, diante das mudanças que então ocorriam” (SALIBA, 2003, p. 15).

Essa hesitação reverbera nos autômatos de Aldiss, pois, ainda que estes convivam “naturalmente” com seus criadores, não deixam de causar angústia e espanto. Mesmo que não partilhem do medo provocado pelo monstro gótico, os sintéticos evocam misteriosos receios, visto que sua condição híbrida (homem/máquina) é uma presença indefinível, a exemplo do lobisomem, que conjuga a fera e o homem num só corpo. No momento em que David descobre que é um androide, suas maneiras tornam-se bestiais, assim como sua própria face; quando ele cai, sua “máscara humana” se despedaça, revelando o plástico por baixo. O rosto duplo do sintético revela sua até então ignota natureza artificial, cuja aparição desperta-lhe a ira, fazendo com que ele destrua “o controle central da casa, arrancando-o da parede numa fúria de dor e desespero” (ALDISS, 2001, p. 43). Observa-se, com isso, o paralelismo de sua efígie com a ambivalência do monstro gótico, bem como sua similar ferocidade ao desmontar o controle central da casa, o cérebro por trás do ilusório verão. O androide procede de forma

semelhante quando arranca os circuitos de Teddy, disposto a encontrar sua questionada alma humana. Essa duplicidade de David e suas espantosas atitudes (as quais a “mãe” testemunha visivelmente abalada) mostram a alteridade das inovações tecnológicas, fundamentando assim o comentário de Brian Aldiss (in: OLIVEIRA, 2001, p. 9) sobre o papel da ficção científica e sua relação com o gótico:

Ficção Científica é a busca por uma definição do homem e sua posição no universo que se apresentará no nosso estado de conhecimento (ciência) avançado, porém confuso, e é moldada numa matriz gótica ou pós-gótica.

A base do gótico é o hibridismo do homem, que se divide entre razão e instinto, vitimado por seu intenso e cruel combate. Assim, por ser um criador imperfeito quem concebe seu rol de habilidades e prendas científicas, é coerente afirmar que estas se ligam somente ao processo mecânico de repetição, constatação e assimilação do objeto? O Turco falante revira mecanicamente os olhos, mas possui arguta sensibilidade e vivaz compleição física, o que impressiona e atemoriza seus interlocutores. Como artefato tecnológico, ele não se restringe aos seus modos maquinais, postura atordoante, porque se espera dele unicamente atitudes homogêneas. David, igualmente, deixa Monica aturdida por conta de sua capacidade de demonstrar sentimentos contraditórios, ainda que estes resultem de um sofisticado programa de computador. Assim, justificado pela necessidade de discutir esses dilemas, analisaremos tais literaturas, propondo analogias entre os séculos XIX e XX. Determinar características contextuais em Hoffmann e Aldiss revelar-nos-á as idiossincrasias da atualidade, sobretudo as intercorrências do homem contemporâneo com seus supercomputadores. Para a execução deste trabalho, utilizaremos teorias críticas sobre esses autores, a fim de oportunizar um melhor embasamento aos diversos conceitos doravante apresentados.

Conforme tais premissas, esta pesquisa deverá estruturar-se da seguinte forma: “Os rituais míticos das miragens tecnológicas”: inicialmente, discutiremos de que modo os contos mencionados apropriam-se do mito para compor suas imagens tecnológicas, e como os personagens veem nestas a ascensão de uma nova cosmogonia. Para isso, devemos recorrer às principais noções de mito e realidade, averiguadas por ELIADE (2002), LEMINSKI (1998) TAVARES (1986) e SODRÉ (1973), acrescentando teorias a respeito da ficcionalidade do maravilhoso, valendo-se de BARTHES (2004), MARINHO (2009) e TODOROV (1968). “As cronotopias dos autômatos”: aqui será deliberado sobre a influência espaço-temporal dos superbrinquedos e autômatos na constituição de novas identidades; os apontamentos extraídos dessa temática serão amparados por GIDDENS (1991), DELEUZE e GUATTARI (1997),

ROAS (2011) e FRYE (1973). “Espectros robóticos à imagem e dessemelhança do homem”: nesse capítulo, veremos os motivos que deflagraram o estranhamento dos mitos tecnológicos de Hoffmann e Aldiss, tendo em mente os principais aspectos do fantástico romântico e da ficção científica, embasados pelos aportes teóricos de LOVECRAFT (2011), KORFMANN (2006), ASIMOV (1983) e MEIRELES (2012). Para entender os sintomas de aversão ante as representações do duplo, estudaremos as teorias psicanalíticas de FREUD (2010), as quais serão justificadas por meio de vertentes filosóficas, históricas e sociais, como DELUMEAU (1993), HARAWAY (2009) e QUARESMA (2013). Em última instância, considerando as implicações da problemática real/imaginário e as inferências referentes ao tempo e ao espaço de atuação dos espectros científicos, estabeleceremos resultados que apontem a significativa mudança na relação do homem com a máquina entre os séculos XX e XXI. Realizaremos, portanto, uma coerente correspondência entre a metodologia desta pesquisa e as bibliografias citadas, cujo foco inicial será as organizações sócio-históricas, com o propósito de melhor abarcar os temas ficcionais. Cumpre informar que o método de análise tem como substrato principal o *corpus* literário, já que preconizaremos as narrativas curtas de Aldiss e Hoffmann. A confluência de linhas teóricas – crítica literária, história, filosofia e sociologia – servirá como modelo concreto e definido para empreender esta pesquisa.

CAPÍTULO 1

OS RITUAIS MÍTICOS DAS MIRAGENS TECNOLÓGICAS

Todas as pessoas vivem confiando na sua sabedoria e no seu conhecimento, e ficam presos a eles. Chamam isso de "realidade". Entretanto, sabedoria e conhecimento são ambíguos, desse modo, a realidade não é nada além de uma "ilusão". As pessoas vivem baseadas em suas próprias crenças. Não é agradável de se pensar?

Masashi Kishimoto

1.1. O mito e a arte de contar as maravilhas científicas.

Cada agremiação funda sua cultura num mito basilar, pelo qual se sustenta uma crença mantenedora da ordem e do equilíbrio – assim surgiram as primeiras histórias e cantos cosmogônicos. As epopeias narram a interação entre deuses e homens e, principalmente, a influência dos primeiros na emancipação das sociedades antigas, o que equivale a dizer que o plano divino é o ventre original da vida, sendo as atitudes humanas guiadas pelos vaticínios celestes. Em troca da proteção sagrada, eletivas oferendas eram enviadas a diversos templos gregos, de maneira que se pudesse obter o favor ou aplacar a fúria das potestades; o homem deveria prestar culto às suas divindades, garantindo sua existência, sobretudo com base no conhecimento divino. Assim, os mitos remotamente se preservaram como dogmas e, depois de seu declínio religioso, continuaram a se espalhar pelo ocidente, de modo que as narrativas orais fossem reproduzidas em papiros e pergaminhos; sua distribuição dava-se através da intensa relação comercial entre as civilizações mediterrâneas, que imbricaram suas culturas, mesclando deuses e rituais de povos vizinhos. Porém, o que realmente veio a lume foi o épico traduzido e manuscrito por diversas gerações, muito embora, por causa de sua composição escrita, tenha ele perdido parte de sua aura ritualística, assemelhando-se mais à contística do que aos cantos da antiguidade. Paulo Leminski (1998, p. 70) detém-se sobre essa questão, assinalando que o mito ultrapassa todos os tempos como fábula-mãe primordial:

Fundamental recuperar o pleno sentido da palavra “mito”, vocábulo grego que, entre nós, acabou sub-significando “mentira”, “falsidade”, “patranha”, “enganação”. Não é o sentido original. “Mito” é a palavra fundadora, a fábula matriz, a estrutura primordial, leitura analógica do mundo e da vida. Sobretudo, uma leitura criativa. Ideogrâmica. Uma co-criação. O mistério da vida se explica com os mistérios das fábulas. As fábulas contêm a chave semântica última dos eventos e efemérides. Mito, filosofia, ciência. O mito é

um dos explicadores. O mais antigo, donde os outros saíram. Mas não é uma forma superada. Um mito não se supera. A Física de Ptolomeu ou a Química de Lavoisier podem ser superadas. O mito de Édipo não pode. Ele é o que foi, e assim será, para sempre. Como todo mito, é uma leitura absoluta das essências.

Essas “essências” são mitificadas (ou relidas), sua transitividade remonta sempre ao mistério da origem e ao da cosmogonia, como marcas indeléveis da trajetória humana. Sendo assim, todos os artifícios da humanidade reescrevem a história fundamental, o enredo da origem; Zeus cronida moldou os autóctones do barro, mas foi ele ludibriado pela astúcia de Prometeu,¹⁰ o titã ardiloso que roubou o lume racional para dá-lo às novas criaturas, a fim de transformá-las em homens. O mito da criação tem versões que se inter cruzam em diversos aspectos, mas o mais latente é a recorrência de uma gênese representativa em obras artesanais, a exemplo das esculturas prosaicas das primeiras tribos neolíticas com capacidade cognitiva. Notamos, pois, que o mito original é o simulacro da vida agrícola e pastoril das comunidades arcaicas, de cujo imaginário retiram a história de seu povo, de maneira que possam revitalizar seus agregados, conforme perdas e mudanças significativas no grupo.

Através do longo percurso evolutivo das tecnologias, o homem intensificou sua racionalidade prometeica, melhorando seus experimentos científicos, pelos quais esperava ele conseguir informações mais precisas sobre fenômenos naturais. Assim, no século XVIII, o Iluminismo pensara ter separado definitivamente a ciência das mitificações, mas enganara-se, pois o imaginário popular nutria-se das mudanças desencadeadas pelos avanços tecnológicos para compor novas e atualizadas narrativas. Foi o advento do enredo curto e incisivo, no qual a arte de narrar associava-se à temporalidade fugidia da vida fabril e suas distorções espaciais, igualmente provocadas pelo surgimento do relógio mecânico, das locomotivas e dos barcos a vapor. Já no século XIX, começando a ser fustigado pela entropia desses eventos, o homem era acossado por suas próprias criações, em cujos moldes não divisava mais sua natureza, como outrora estava visível na tradição dos mitos primordiais. Ele então ficou temerário, já que esses novos rituais engessavam sua existência, limitando-o a âmbitos tecnológicos antes inconcebíveis.

Com isso, o progresso mostrava o avesso dos valores iluministas que ele mesmo propagava, tendo em vista que a mecanização rechaçava as emoções, ao igualar o proletariado aos seus instrumentos. Dessa feita, as primitivas formas humanas que Prometeu libertara com

¹⁰ Aparece na mitologia clássica como o iniciador da primeira civilização humana. Depois de formar o homem com o limo da terra, rouba, para o animar, o fogo do céu. Em castigo, foi por ordem de Júpiter acorrentado por Hefaios, no cimo do Cáucaso, onde um abutre lhe devorava o fígado (VICTORIA, 2000, p. 124-125).

sua luz cognitiva ofuscaram-se à vista desta, retrocedendo a outra versão de automatismo, na qual o tecnicismo sobrepunha-se à individualidade. Priorizando esta última, o Romantismo considerava o mito transgressor prometeico seu principal expoente, sobretudo em função do litígio contra a paternidade iluminista; reescrevia-se, assim, a afronta do ardiloso titã a Júpiter, preceptor dos deuses. Visualizamos, então, as duas faces opostas da mítica construção de uma sociedade utópica, já que esta é ameaçada pelo conflito entre a tecnocracia e o messianismo, a razão e o *pathos*. Ao notar que esse lume libertador contraditoriamente aprisionava o homem oitocentista com práticas científicas, o burguês romântico empenhou-se em não ser assimilado por sua própria ambição intelectual, ao mesmo tempo em que combatia a aristocracia – presa das mudanças causadas por essa invectiva, diante das quais sua política imperialista acabou ruindo. Eliade (1972, p. 172), citando Vries, observa nesse acontecimento a modificação da aura mítica do conto, na medida em que o gênero começava a ser popularmente cultuado:

Também o conto é uma expressão da existência aristocrática e, como tal, se aproxima das sagas. Suas direções, porém, divergem: o conto se destaca do universo mítico e divino e “cai” ao nível do povo, assim que a aristocracia descobre a existência enquanto problema e tragédia.

O conto clássico é considerado uma versão outra dos mitos antigos, embora tenha sofrido consideráveis mudanças através dos séculos. Porém, ainda assim, achamos vestígios de seus predecessores, porém buscando continuamente inovar os procedimentos ritualísticos de revitalização, como as metamorfoses e as sagas, por meio das quais o herói é testado, com o propósito de legitimar qualquer espécie de mudança. A esse respeito, as tecnologias fictícias dos contos apresentam traços sintomáticos, sobretudo tendo em mente que esses mecanismos são arquétipos dos mitos de origem. Compreende-se melhor tais rituais quando vemos que a crise aristocrática delineava o painel finissecular com sombrias admoestações aos avanços científicos. Entretanto, a narrativa curta fora encetada pela burguesia, fato presumível de que o “problema” e a “tragédia” da aristocracia também atingiram os burgueses em ascensão. A passagem entre séculos sempre foi periclitante para o homem, em cujo imaginário reitera os mesmos pavores contra as mudanças ocorridas em tal período.

Nos EUA, por exemplo, o surgimento do conto exprime essas contradições, pois, basicamente, se criava um gênero que atendia ao espírito prático do puritano (ou seja, com o mínimo de recursos possível), mas que, ao contrário, deveria produzir uma espessa atmosfera de terror (PONTIERI, 2001). Os escritores preocupavam-se, pois, com “a unicidade do efeito a produzir sobre o leitor, [...] e como estratégia insubstituível para alcançar tal propósito, a

brevidade decorrente do rigoroso ajuste dos meios aos fins” (2001, p. 91-92), levando em conta os métodos apresentados por Edgar Allan Poe, em seu tratado *Filosofia da composição*. A intensidade dessa técnica deve-se ao enfrentamento de duas realidades díspares, provocadas por causas indefiníveis, de modo que o enredo torne-se lacunar e enigmático. Assim, “um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário” (PIGLIA, 2004, p. 90). Essa estratégia sublinha a má consciência do positivismo oitocentista, sob o qual se escondiam impulsos secretos, à revelia da coadjuvante mecanização industrial no cenário burguês.

Irrestrito ao século XIX, à medida que surge uma nova tecnologia, o ser humano faz uma lista de ameaças possíveis, na qual fica evidente sua paradoxal relação com seus inventos. Se os avanços da mecânica demonstrados nos contos românticos já sinalizavam para a perigosa e sobrenatural autonomia das máquinas, o que dizer então da culminância dessas transformações na modernidade? “Os autômatos”, de E. T. A Hoffmann, e os contos de Brian Aldiss deliberam a respeito dessa interrogação, ao passo que possuem mitografias bastante significativas, nas quais a “fábula” dos inventos turva o julgamento da realidade. De início, para identificar esse fenômeno, inscrevemos a narrativa hoffmanniana nessa seleta de obras em que o cientificismo era uma surpresa simultaneamente aterradora e utópica.

Norteados por esse raciocínio, reunimos importantes traços do conto clássico, a começar com sua gênese, a partir da saga e da transformação míticas, sua “queda” no nível popular e, sobretudo, com o conflito de duas realidades díspares, sintoma da crise aristocrática e da conturbada ascensão burguesa. Fica evidente que a *short story* também acompanhava o ritmo de tais mudanças, um dos motivos de ela satisfazer o gosto do público. Além disso, a evolução tecnológica esteve atrelada ao *modus operandi* do conto, mesmo em sua origem, já que as prensas mecânicas permitiam a rápida distribuição de várias cópias de uma só vez. Esse método de replicação está intrínseco ao maravilhoso científico, pois o que vemos em “Os autômatos” são protótipos mecânicos que reproduzem a arte, réplicas fictícias do invento de Gutenberg. Logo, o *constructo* artístico sofrera consideráveis mudanças desde o surgimento da imprensa, que o tornou mais próximo do vulgo, acabando com a exclusividade da cúpula aristocrática. Veiculado por novos e melhorados mecanismos, o conto clássico compartilha de seu dinamismo e das eventuais mudanças ocasionadas pelas revoluções e crises da época, “exprimindo o máximo de coisas com o mínimo de palavras” (HOFFMANN, 1993, p. 87). O Turco falante se expressa dessa maneira; é o exemplo da ambiguidade do conto romântico, principalmente considerando que se trata de uma máquina com características humanas, um híbrido.

Por conseguinte, nos contos dos superbrinquedos, observamos práticas discursivas pertencentes ao conto moderno. Este último, em oposição ao clássico, “trabalha a tensão entre duas histórias sem nunca resolvê-la, [...] apresentando duas histórias como se fossem uma só” (PIGLIA, 2004, p. 91). Assim, temos, em primeiro plano, a história de David, o pequeno androide que almeja confirmar sua “humanidade” com base no amor filial. Nas entrelinhas, vemos o drama de uma família incapaz de amar, devido a seus encargos numa sociedade capitalista e tecnologicamente avançada, a ponto de a máquina possuir mais sentimentos do que seu criador. Nesse caso, não há nenhuma menção à história propriamente dita, como era usual nos contos de Poe, embora os superbrinquedos assistam a um elefantinho engraçado no “vidlivro” (ALDISS, 2001, p. 36). Não vemos aqui os anúncios inerentes a muitos dos contos clássicos, nos quais o narrador em primeira pessoa diz que irá narrar experiências alucinantes. Além disso, utiliza-se a voz narrativa em terceira pessoa nos textos de Aldiss, ainda que, por vezes, ela se faça presente em eventos e personagens por meio do discurso indireto livre.

Porém, notamos que, como em qualquer outro conto, essas histórias comungam com a ideia de embate entre duas situações opostas, mesmo que a maneira de expressar esse confronto destoe de uma para outra. Existem, pois, “certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos” (CORTÁZAR, 1974, p. 149). Acrescentamos a essas categorias o maravilhoso, tendo em vista sua recorrência na maior parte dos gêneros e tipos narrativos, desde a epopeia até a ficção científica atual. Não obstante, no que se refere às formas de abordagem temática, Piglia (2004), Cortázar (1974) e Pontieri (2001) demonstram a incapacidade de definir com precisão tais procedimentos. Todavia, quanto à estrutura, percebe-se a fixidez de certos padrões, como sua limitada extensão e o número restrito de personagens, um enredo que se acomoda ao expediente da síntese.

Além da contística, Todorov (1964, p. 60-63) salienta que o maravilhoso perpassa também os demais gêneros narrativos, apresentando em seu bojo várias espécies: o “puro”, referente aos contos de fadas em geral, o “hiperbólico”, que evidencia elementos cumulativos, o “exótico”, no qual o sobrenatural é narrado como um fenômeno habitual, sem causar dúvidas; o “instrumental”, em que se criam mecanismos futuristas impossíveis para a época retratada e, por fim, o “científico”, cujo caráter insólito é explicado por procedimentos que a ciência da época desconhece. Não obstante, reconhecemos que não há uma delimitação efetiva desses segmentos, quando da leitura de narrativas cujo cerne é o maravilhoso. Em “A Ilíada”, de Homero, por exemplo, encontramos respectivamente o “hiperbólico”, o “exótico”, o “instrumental” e o “científico”. O cavalo de Troia é um artefato que define bem essas quatro

categorias. Trata-se de uma tecnologia futurista de imenso porte, objeto de estrutura e procedência incomuns – levando em conta a época representada –, além de simbolizar a casa de Troia e, por isso, possuir cotidiana familiaridade, ainda que os troianos desconheçam seu processo de criação. O Turco falante, por sua vez, pertence ao maravilhoso científico, porém, suas nuances também têm afinidades com outras categorias. Ele é um autômato tão bem engendrado, que causa medo nos espectadores; seus tiques mecânicos são repugnantes para Ludwig. Todavia, na ocasião em que este visita o salão do artista, a criatura mecânica afigura-lhe cômica e ridiculamente desproporcional:

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

Identificamos, assim, o “maravilhoso hiperbólico”, que serve respectivamente ao medo e ao humor. A chave introduzida lateralmente pelo artista, ativando as engrenagens, sugere a mudança de perspectiva gerada pela obra, que, nesse instante, transita do medo para a bufonaria, a fim de “alimentar” os espectadores com uma visão exageradamente burlesca, conforme o irônico comentário de Ludwig. As rodas do mecanismo são audíveis, porém estão escondidas no interior do autômato, que possui “aperfeiçoamentos técnicos irrealizáveis na época descrita, mas no final das contas perfeitamente possíveis” (TODOROV, 1968, p. 62). Tais aparatos evidenciam o “maravilhoso instrumental”, que segue presente nas narrativas de ficção científica dos séculos XX e XXI, ora inclinando-se para o “maravilhoso exótico”, em que os atípicos *gadgets* são naturalizados, ora englobando todas essas espécies.

1.2. A ficção científica como modalidade do fantástico.

Trazendo à tona elementos da literatura de terror herdados da tradição gótica, o fantástico romântico propunha uma visão transcendental, oposta ao racionalismo superficial burguês. As modalidades de contos e romances inseridos no fantástico abordam essa ideia de transgressão, baseada no surgimento do inesperado, daquilo que foge à explicação lógica, evocando mundos de pesadelo e angústia diametralmente opostos ao ufanismo em voga. Muitas narrativas optaram por evidenciar que o sobrenatural residia no próprio experimento

científico, pois seus métodos analíticos de comprovação não decifravam completamente os mistérios da existência, sobretudo o enigma da morte, gerando mais perguntas inquietantes do que soluções apaziguadoras. Com isso, os instrumentos da ciência tornaram-se enigmáticos e aterradores, adequando-se ao propósito romântico de desestabilizar a lógica burguesa. A constância citada por Cortázar (1994) está relacionada ao surgimento dessa fenda insólita que, como acontece nos contos fantásticos, trespassa a realidade convencional, abalando os paradigmas até então reconhecíveis. Convém tratarmos essa característica como o eixo principal de tais narrativas, pois

o fantástico exige constantemente que o fenômeno descrito seja contrastado tanto com a lógica construída no texto, como essa outra lógica – também construída – que é nossa visão do real na narração fantástica, que sempre nos apresenta duas realidades que não podem conviver: desse modo, quando essas duas ordens – paralelas, alternativas, opostas, se encontram, a aparente normalidade na qual os personagens se movem (reflexo da do leitor) se torna estranha, absurda e inóspita! E não só isso: o fenômeno impossível é sempre postulado como exceção a uma determinada lógica que organiza o relato, uma lógica que não é outra, senão a da realidade extratextual (ROAS, 2001, p. 42).¹¹

Em textos fantásticos, os acontecimentos possuem caráter sobrenatural, havendo a intervenção de criaturas mítico-lendárias e animais fabulosos, nos quais o homem transforma-se, cumprindo um ritual de passagem, símbolo do eterno e sagrado retorno celebrado por antigos povos tribais (ELIADE, 1972). A base do conto fantástico é o enfrentamento desses fenômenos com a lógica textual, representação das certezas supostamente infalíveis do cotidiano. Esse tipo de narrativa problematiza a relação panteísta do homem com o sagrado, recuperando e, ao mesmo tempo, transgredindo o mito. Logo, fica evidente que a capacidade de desestabilizar também é própria do “maravilhoso religioso”, ao contrário do que Todorov (1968) sustenta, quando afirma que essa virtualidade mítica não manifesta a oposição entre o insólito e o comum, ou seja, os santos e as potestades realizam milagres sem causar espanto, incerteza ou temeridade. Porém, as divindades provocam insegurança e angústia, sobretudo porque podem revelar uma faceta outra, na qual o estranho suplante seu lado costumeiramente benfazejo.

Todorov (1968) acrescenta ainda que o embate entre forças opostas é inaplicável às narrativas fantásticas produzidas no século XX, devido, principalmente, ao surgimento de ciências que desnudaram o hermetismo da mente e da realidade, a exemplo da psicanálise

¹¹ Tradução minha.

freudiana. Roas (2011), em contrapartida, assinala que esse prélio não desapareceu, senão modificou sua maneira de se opor ao real, ou seja, os avanços científicos só aumentaram as inquietações quanto à percepção do homem de si, do mundo e de suas estruturas, já que uma realidade mais complexa e estranha veio à tona. Como exemplo, vale lembrar a surpreendente descoberta do átomo, mediante a qual se constatou a existência de elétrons que se duplicavam, estando concomitantemente em dois lugares. A literatura fantástica sugere a existência dessas inextrincáveis dimensões oriundas a progressos científicos, valendo-se de técnicas discursivas maleáveis, como verificamos nos apontamentos sobre a “forma conto”, em consonância com o modo deslizante do fantástico.

Essa analogia deve-se às diversas maneiras de o fantástico abordar o insólito, o que corrobora com as múltiplas formas de a contística retratar o conflito de situações díspares. Por exemplo, ao questionarem os diferentes níveis de realidade em seus respectivos textos, as personagens-máquinas de Hoffmann e Aldiss acabam ultrapassando as barreiras do empírico. Essa postura transgressora faz com que tais protótipos tornem-se “elementos metaempíricos”, alteridades intrusivas que assolam a normalidade. Filipe Furtado (2014) esclarece sobre a aplicação desse termo ao modo fantástico, sublinhando sua capacidade de abrangência, em detrimento das limitações do sobrenatural:

Diversas razões apontam as vantagens operativas do conceito de metaempírico face ao de sobrenatural na abordagem do modo fantástico. Desde logo, o primeiro abrange uma gama bastante mais ampla de figuras e situações. Depois, permite inferir o teor relativo e contingente das noções que qualifica e da forma como estas têm sido encaradas através da história, assim evidenciando a sua estreita dependência da sucessão de factores sociais e culturais. Por outro lado, embora a expressão deixe depreender que, pelo menos na sua grande maioria, essas manifestações são indetectáveis e incognoscíveis, não exclui necessariamente a hipótese de algumas delas virem a tornar-se objecto de conhecimento em épocas subsequentes. Daí que muitas personagens e acontecimentos insólitos correntes em narrativas de ficção científica (alienígenas, mundos paralelos, viagens interestelares ou no tempo, etc.), situando-se embora para lá do âmbito mais restrito do sobrenatural, sejam, com este, inteiramente englobáveis no conceito mais lato de metaempírico. Portanto, as narrativas de quase todos os tempos em que elementos a ele circunscritos assumem uma função central no desenvolvimento da intriga constituem (desde a epopeia de Gilgamesh às modernas histórias fantásticas) o que se poderá denominar “ficção do metaempírico”, afinal outra designação possível do modo fantástico.

Essa abrangência da ficção do metaempírico justifica a aplicação de diversos modos de tratamento da *res mirabilia*, cuja transitoriedade requer sempre um tipo de ajuste, pois depende da época e de suas singularidades culturais. Desse modo, o sobrenatural também

se modifica, pois produz efeitos que oscilam entre medo, perplexidade, angústia e desespero. Por isso, a recepção apresenta ser tão maleável quanto o metaempírico, visto que este se nutre dela, acompanhando as infindáveis mudanças sociais de uma época à outra. Mas muitos temas perduram, seguindo na esteira artística como “construções desconstrutivas” do real, como é o caso do hibridismo, que reúne inúmeras licantropias e metamorfoses, principalmente na ficção científica. Sendo assim, David é a criança-androide, o Turco falante o títere-vidente; são eles leituras “ideogrâmicas” (LEMINSKI, 1998, p. 70) do homem, símbolos maravilhosos que renovam os mitos das epopeias, conforme vimos nas descrições anteriores sobre o cavalo de Troia. Os autômatos, no plano ficcional, tornam-se míticos ideogramas do mundo, reescrituras da problemática relação entre o homem e suas tecnologias, posto que, “apesar da aparência, estes tipos são geralmente exemplos vivos de insensibilidade e determinismo ambulante; são cópias perfeitas de seres humanos, mas algo neles parece menos que humano [...]” (TAVARES, 1986, p. 62).

Os contos de Aldiss exemplificam essa categorização do fantástico, uma vez que deliberam acerca dessa complexa visada do real, num futuro em que a automação robótica substitui o contato entre as pessoas. A etimologia do termo “maravilhoso” está associada a essa imagem desordenada, pois engloba o “extraordinário, o insólito, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano [...]. Em mirabilia está presente o ‘mirar’: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, ‘ver através’” (CHIAMPI, 1980, p. 48). Roas (2011) explica que o principal aspecto do fantástico é a desestabilidade das leis – naturais e/ou sociais – que consideramos verdadeiras, quando confrontadas com o sobrenatural. Essa distorção dá-se por causa da visão, principal sentido de captação da realidade, cuja imagem é processada pelo cérebro, donde se emite um juízo sobre o estado do objeto e, principalmente, seu manuseio. Porém, a matéria difere de sua imagem formada pela consciência, cuja resposta não corresponde àquela fornecida pelo contato direto entre duas substâncias, proporcionado pelo tato, muito embora seja necessário que o olhar legitime sua existência.

Exemplo de tais contingências, David, o menino-androide, vê o mundo conforme sua programação, que prioriza o amor familiar acima de tudo. Entretanto, estamos diante de um confronto deveras interessante, já que o artificial olhar pueril não quer divisar seu lado mecânico, confirmado efusivamente por Monica, ao fim do segundo conto “Superbrinquedos quando vem o inverno”. Há uma passagem que ilustra bem essa relutância e/ou incapacidade de se reconhecer como um objeto. O menino assiste a um documentário sobre história natural, cujo tema era a vida dos golfinhos. Nesse ínterim, ele questiona a Sra. Swinton: “Nós fazemos parte do mundo natural, não fazemos, mamãe?” (ALDISS, 2004, p. 37). O ponto de referência

de David é a natureza, cuja imagem lhe salta aos olhos, sendo sua pergunta uma tentativa de equiparar sua origem com a da mãe, expressa no pronome “nós”. Monica não confirma que o pequeno faz parte do “mundo natural”, assim como ela. Ao invés disso, fica muito abalada diante da possibilidade de viver enclausurada num corpo involutivo, cuja consciência jamais escapará dessa infância eterna: “quando ergueu os braços para ganhar um abraço, ela recuou, a mente engasgada com a ideia de ficar presa para sempre numa infância eterna, sem nunca se desenvolver, sem nunca escapar...” (2004, p. 37).

Um abraço como este não consiste numa genuína expressão de amor filial, e sim numa programação sentimental inefetiva, devido à impossibilidade de integração entre a máquina e o homem. Além disso, quem se preocupa com a eventualidade de ser um objeto é Monica, e não o autômato, de forma que seu papel materno de semear vidas nesse “mundo natural” seja questionado. Logo, as leis amorosas da consciência artificial tornam-se o único modelo de carinho familiar, manifestadas por um artefato tecnológico, algo concreto que se animava. Nesse trecho, nota-se que o caráter sobrenatural reside no modo de ver (ou de tentar referendar) a condição do indivíduo que anseia por uma realidade imutável, mas que se amedronta ao perceber que está cada vez mais submisso a ela; trata-se, pois, de uma fenda insólita que erode a “normalidade” dos estereotipados valores cultivados pela classe média, na medida em que a mesma constrói uma falsa aparência de afeição e estabilidade. Essa visão transgressora surge num painel futurista, de acordo com o “maravilhoso científico” citado por Todorov (1968, p. 63) em sua abordagem sobre o tema do magnetismo nas literaturas dessa categoria: “o magnetismo explica ‘cientificamente’ acontecimentos sobrenaturais, porém, o próprio magnetismo pertence ao sobrenatural [...]”.

David, então, representa essa observação analítica e criteriosa do real, porém, ao mesmo tempo, simboliza o próprio sobrenatural, já que seu olhar não consegue distinguir o metafísico do material. Essa ausência de discernimento adequa-se à sua programação infantil, uma postura irônica de Aldiss ante a tentativa científica de transpor emoções humanas para inteligências artificiais. Se essa pseudonormalidade dos Swinton é transgredida pelas próprias tecnologias que tentam mantê-la, logo inferimos que a ficção especulativa é um dos modos do fantástico, tendo em vista a irrupção do sobrenatural nessa realidade futura e pretensamente harmônica, apresentada pelas inovadoras ciências do século XX. A angústia de Monica, sua “mente engasgada” diante do superbrinquedo que quer ser amado, apesar de ser uma máquina, demonstra essa presença do insólito no modelo da criança perfeita; aquela que se comporta excessivamente bem, utilizando sempre os mesmos brinquedos e brincadeiras. Tais atitudes deixam Monica receosa, e chegam ao extremo quando o androide tem uma espantosa falha

mecânica, ou seja, no momento em que ele se exaspera, cai e quebra seu rosto, revelando a lacuna do invólucro que se solta, a metade bestial de sua face terrivelmente dúbia (ALDISS, 2001).

Ainda assim, Roas (2011, p. 36) não considera a ficção científica uma modalidade da literatura fantástica, pois, segundo ele, seu enredo não propõe “a coexistência do possível e o impossível dentro do mundo ficcional, como também (e acima de tudo) o questionamento de dita coexistência, tanto dentro como fora do texto”.¹² Pensando dessa forma, a história dos superbrinquedos, para o teórico, constitui tão-só um mundo fantasioso, não possuindo vínculo com a realidade extratextual, com a qual suas singularidades deveriam confrontar-se. O real diegético precisa então mimetizar eventos exteriores, de modo que a fenda insólita causada pelo sobrenatural crie uma inconclusiva atmosfera fantástica. Concordamos que as narrativas de fc são construídas diversamente, graças à presença de estruturas futuristas e de protótipos maravilhosos. De fato, esse gênero possui, usando a expressão de Barthes (2004, p. 43), um “efeito de real” menor que aquele, por exemplo, inerente aos contos fantásticos tradicionais, em que ficamos mais próximos de eventos cotidianos, a fim de desestabilizá-los. Entretanto, isso não significa que as narrativas de *sci-fi* estejam dissociadas do real, pelo fato de forjarem quimeras tecnológicas, conforme defende o pesquisador espanhol. Mesmo com menor grau de verossimilhança, a fc não exclui a realidade convencional, sendo também uma possibilidade, entre tantas, de representá-la:

Isso se explica por uma série de razões práticas. Nenhum mundo possível poderia ser totalmente autônomo a respeito do mundo real, porque não poderia caracterizar um estado de coisas máximo e consistente através da estipulação *ex nihilo* de todo seu “mobiliário” de indivíduos e propriedades. Por isso, um mundo possível se superpõe em grande medida ao mundo “real” da enciclopédia do leitor. Porém, dita superposição não só é necessária por razões práticas de economia: também se impõe por razões teóricas mais radicais. Não só é impossível estabelecer um mundo alternativo completo, como que também é impossível descrever como completo o mundo “real”. Inclusive desde um ponto de vista formal é difícil produzir uma descrição exaustiva de um estado de coisas que seja máximo e completo (ao fim, se postula tão-só um conjunto de mundos vazios) (ECO, 1981, p. 185).¹³

Reforçando o postulado mimético do fantástico, em oposição à ficção científica, Roas (2012) explica que os textos de fc recriam condições verossímeis para justificar eventos miraculosos, como as viagens no tempo. Em contrapartida, ele diz que o fantástico subverte

¹² Tradução minha.

¹³ Tradução minha.

tais possibilidades, alterando-as, quando insere fenômenos estranhos na realidade fictícia, que, segundo o crítico, deve ser idêntica ao mundo extratextual. Roas parece não levar em conta que tais tecnologias são, ao mesmo tempo, simulacros de leis científicas e objetos de estranhamento, e que, justamente por isso, também subvertem o conhecimento empírico que legitima o real (diegético ou factual). Os escritores de ficção científica recriam um novo “mobiliário”, com outros indivíduos e propriedades inusitadas, pertencentes a inúmeros mundos possíveis, que colocam em xeque sua versão socialmente aceita, ao mostrarem que esta é somente uma de suas dimensões. Os estudos semióticos de Umberto Eco demonstram que, tanto o “mundo natural” quanto o fictício são possibilidades consideráveis e, porquanto, inextrincáveis, já que as ações e propriedades de seus agentes estão em constante e indômita transformação. Daí ele afirmar que as “práticas de realidade” fazem parte de um “conjunto de mundos vazios”, pois “é impossível estabelecer um mundo alternativo completo, como que também é impossível descrever como completo o mundo ‘real’”.

Assim, considerando esse viés analítico (ou científico), David é um protótipo cujo centro de comunicação está com defeito, ou então é uma máquina que precisa de limpeza, bem como de um cérebro atualizado (interface). Em contrapartida, do ponto de vista sintético (ou subjetivo), trata-se de uma criança de cinco anos que tenta conquistar o amor materno; um menino que escreve uma cartinha toda colorida, ou um infante travesso que insiste em teimar com sua mãe e esconder-se pela casa afora. Tais comportamentos são programações, porém acabam insurgindo contra si próprias, isto é, a tecnologia revela seu hibridismo, desfigurando assim suas estruturas, até então imbuídas de credibilidade, como pensava o pequeno androide, antes de descobrir sua “face científica”. Logo, essa altercação também afronta o conceito de real que o menino pressupõe (o qual, em certa medida, é o mesmo que temos), o que contradiz a diferença a que Roas alude, na tentativa de separar a literatura fantástica da ficção científica. Nesse sentido, podemos também aplicar as inferências anteriores do pesquisador às narrativas de fc, pois essa “problematização do fenômeno é que determina, em suma, sua fantasticidade” (ROAS, 2011, p. 36):¹⁴

Cada narrativa de fc nos mostra, por baixo das aventuras que conta e dos ambientes que descreve, uma tensão permanente entre o conhecido e o desconhecido. Em termos de enredo, isso se manifesta muitas vezes através da chegada de um personagem estranho em nosso mundo, ou da viagem de um de nós a um espaço (ou tempo) diferente do nosso. Tais situações forçam os personagens (e o leitor) a se depararem com situações “além da imaginação”, nas quais ele é obrigado a identificar, prever e controlar

¹⁴ Tradução minha.

fenômenos inexplicáveis – mais ou menos a situação do cientista diante de um problema de laboratório (TAVARES, 1986, p. 17).

O impossível da fc é uma realidade possível atinente ao mundo convencional, já que faz parte de uma “destas variedades do maravilhoso desculpado, justificado, imperfeito [...]” (TODOROV, 1968, p. 63). Vemos então que o mundo futurista de David não se opõe ao cotidiano da segunda metade do século XX, conquanto funcione num nível de realidade mais distante do que o habitual. Mesmo considerada excessivamente fantasiosa, a ficção científica pauta-se em dados incomuns, mas não impossíveis para a ciência, sobretudo porque tais “anomalias” supostamente se ajustam às leis comumente aceites:

1) Universo diferente, com algumas anomalias, mas que de certo modo representa o senso comum; 2) as anomalias entram na categoria do plausível, sustentada pelo pensamento positivo (a ciência); 3) o discurso romanesco reprisa o **ethos**¹⁵ utópico das narrativas míticas da Idade Média (SODRÉ, 1973, p. 8).

Todavia, o plano diegético dos superbrinquedos tenta capturar o “real” de forma contundente, ainda que tais tecnologias sejam utopias contextualmente impraticáveis, muito embora, nesse período, o homem já tenha inventado protótipos avançados, como foguetes e computadores. Por isso, mesmo que David sinta fúria e dor ao saber de sua artificialidade, há a justificativa lógica de que seu centro verbal de comunicação está com defeito, o que atenua o medo causado por essa estranha atitude (ALDISS, 2001). A *mirabilia* tecnológica explica a insólita reação do autômato, a fim de torná-la verossímil, mas esse mecanismo é desconhecido para o leitor, do mesmo modo como foi dito por Todorov sobre a prática do magnetismo no século XIX. Em “Os autômatos”, os seres artificiais também possuem um efeito de real menor, pois “a produção de autômatos, de bonecas de madeira falantes, cantadoras e dançantes foi um fenômeno bastante comentado na segunda metade do século XVIII” (KORFMANN, 2006, p. 7). No auge do Iluminismo, os títeres atuaram no palco mundial como representações da engenhosidade mecânica e do progresso científico, artefatos “comentados” e vistos em exposições itinerantes e mostras culturais, de maneira parecida com as descrições sobre o Turco falante. Foi no fim do século das luzes, por exemplo, que o inventor húngaro Wolfgang Von Kempelen construiu “O Turco”, um autômato jogador de xadrez, imbatível em suas disputas por quase oitenta e quatro anos.

¹⁵ Grifo do autor.

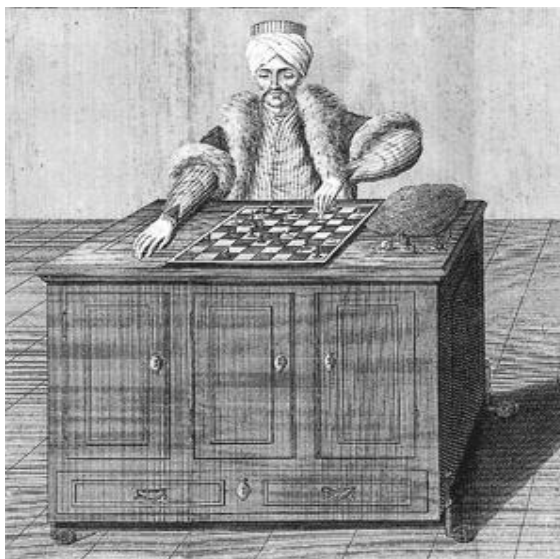


Figura 1: O Turco; in: *Inanimate Reason*, de Karl Windisch. Gravura de 1784.

Acreditava-se que esse autômato era a primeira inteligência artificial da história, já que, por tanto tempo, o segredo sobre seu funcionamento ficara incólume aos especialistas. Seu mistério era uma realidade não tutelada, parte indecifrável e obscura do engenho humano, a qual encobria a incrível sagacidade do enxadrista, que disputou inúmeros desafios, inclusive derrotando personalidades ilustres, como Napoleão e Benjamim Franklin. Essa incognoscível ligação entre o títere e seu manipulador causa o efeito fantástico, pois, “com a ilusão da magia óptica, a poesia romântica possui um instrumentário eficaz para apresentar distorções referentes aos protagonistas de seus textos, bem como aos seus leitores” (KORFMANN, 2006, p. 2). Com isso, percebemos que as lupas e óculos, quando se voltam para o vidente homônimo do conto hoffmanniano, desviam o olhar de seu principal objetivo, que era aumentar a capacidade de observação dos curiosos, a fim de descobrir a misteriosa ligação entre o artista e o títere. Podemos, então, aplicar as atribuições etimológicas do maravilhoso à narrativa de Hoffmann. Todorov (1968), com base no argumento de Pierre Mabile, explica que os vocábulos “espelho”, “maravilha” e “mirar-se”, quando traduzidos para o francês, são respectivamente *miroir*, *merveille* e *se mirer*, ou seja, possuem vínculo semântico por terem radicais de mesma procedência; sobretudo no caso do primeiro e último termos, em que a raiz *mir* permanece intacta. O oráculo misterioso é o reflexo humano na máquina, outro tipo de espelho igualmente capaz de invocar o sobrenatural, sobretudo considerando que o autômato é visto (e analisado) mediante esses instrumentos ópticos:

Não podia conter certo riso irônico quando o tripé e a mesa eram remexidos e **examinados** de todos os lados, ou até quando desciam a figura de seu assento para aproximá-la da **luz**, a fim de ser **admirada com óculos e lupas**

– depois disso, os mecânicos asseguravam que somente **o diabo** poderia entender como era feito aquele **organismo maravilhoso** (HOFFMANN, 1993, p. 86).¹⁶

É evidente que esse trecho reúne “o espelho”, “a maravilha” e o “mirar-se”, sendo as palavras grifadas exemplos dessa junção. O exame metódico dos curiosos é a ciência que volta seu olhar para si, com o propósito de descobrir o que há de verdadeiramente humano em sua obra. Comportando-se assim, o homem avalia emotivamente os resultados obtidos por meio de um processo científico que, ao contrário, pretende ser puro e infalível, de modo que os óculos e lupas, instrumentos que deveriam desnudar seu alvo, acabam camuflando sua verdadeira forma, ampliando-a. Dessa feita, as dimensões do autômato extrapolam a imagem convencional do “real”, tornando-a um “organismo maravilhoso” que somente o “diabo”, entidade sobrenatural, “poderia entender”. Essa análise empreendida pelos visitantes carece de objetividade, embora estejam eles munidos de lentes supostamente precisas. O meio pelo qual o artista liga-se com a máquina torna-se insolúvel e diabólico; esse mistério envolve o Turco falante com uma aura espectral, em que se confundem o medo e o fascínio.

Quanto aos superbrinquedos, embora sejam todos exóticos e desconhecidos, seus truques são justificados por procedimentos científicos miraculosos, o que ameniza a atmosfera insólita do enredo. Todavia, eles ainda provocam espanto, ainda que este não seja tão incisivo como o medo causado pelos autômatos de Hoffmann. Apesar de não haver nenhuma dúvida em relação à presença do títere-vidente e à sua capacidade de imitar os movimentos humanos, a exemplo do Turco enxadrista de Von Kempelen, Ferdinando e Ludwig temem os métodos obscuros usados pelo artista para se comunicar através da máquina. Logo, ao contrário do fantástico clássico, no qual a entidade sombria esgueira-se sorratamente, a marionete está à vista de todos, ninguém duvida de sua presença no púlpito. Dito isso, entendemos que esse oráculo, assim como “O Turco” do inventor húngaro, é uma das generalidades dos séculos XVIII e XIX, diferindo-se, nesse aspecto, das monstruosas criaturas da noite que assombram as narrativas fantásticas. É uma diferença específica, uma vez que observamos semelhanças entre a máquina e o bestiário fantástico, sobretudo no que concerne à alteridade: assim como Plutão, o gato maldito do conto de Poe, o autômato-vidente, antes de seu vaticínio fatal, interage com todos de maneira dissimuladamente cordial e familiar; todavia, por se tratar de “uma morte viva ou de uma vida morta” (HOFFMANN, 1993, p. 87), ele desperta terrores ocultos, principalmente em Ludwig.

¹⁶ Grifos meus.

Notamos, pois, que o fantástico, enquanto forma, também se reinventa, buscando novas alternativas para lidar com o metaempírico, sem, no entanto, abdicar-se completamente da tradição oral dos mitos. Estes querem abranger a realidade, numa tentativa panteísta de integrar o homem com o desconhecido, a exemplo das divindades campestres adoradas em diversas culturas. Para as arcaicas comunidades tribais, os deuses antigos estavam visíveis e ao alcance de todos, dado que a natureza era manifestamente um panteão sagrado. Entretanto, quando são metáforas das modalidades do fantástico, não convém a aceitação passiva desses fenômenos “divinos”, a que contrapõe uma atordoante imprecisão, na medida em que o ser humano procura associá-los ao cotidiano como agentes ordenadores da vida. As marionetes robóticas mostram com propriedade a crise dessa junção entre o sagrado e o profano, pois elas são o resultado da simbiose da alma humana com compostos minerais. Daí que, considerando as teorias do metaempírico, os androides fictícios, imagens míticas de mensuração do “real”, sofrem um processo inverso nas narrativas de ficção científica – suas ambivalentes figuras transgridem as arbitrárias representações do mundo.

Esse é um modo fantástico de lidar com o que inventamos, independentemente se retratamos o *locus* maravilhoso do futuro ou a rotina icástica do presente. O primeiro, aliás, conforme observou Filipe Furtado (2014), também remete ao cotidiano, mas mediante uma releitura bem mais “criativa” de sua ambiência. Assim, para garantir a junção entre ficção e ciência, o escritor delibera sobre o que a lógica ainda não apurou, engendrando probabilidades fictícias, mas possivelmente realizáveis. Ressaltamos que Julio Verne, ainda no século XIX, elaborou uma “estória” na qual cosmonautas conseguem viajar para a lua, antecipando assim o que aconteceria só na segunda metade do século XX. São notáveis exemplos disso algumas das tecnologias citadas nos contos de Aldiss, já que elas se parecem com as contemporâneas: através da *Ambient*, de Monica, pode-se comunicar com outra pessoa por áudio e vídeo. Contudo, a menção desse aparelho não deve ser considerada uma “previsão” propriamente dita, como vem ocorrendo em muitos textos teóricos, pois, além de ela ser o resultado de uma possibilidade estética, deve-se ter em mente que os avanços científicos da segunda metade do século XX já eram diagnósticos mais ou menos precisos do futuro. Como mostra a narrativa de Verne, não é imprudente cogitarmos as várias abordagens da convenientemente chamada “ficção especulativa”.

1.3. Mitos e miragens: o títere-vidente e a criança-androide.

O dicionário de mitos apresenta a seguinte definição para “Delfos”: “cidade da Fócida, famosa pelo templo dedicado a Apolo, onde a pitonisa comunicava seus oráculos” (VICTORIA, 2000, p. 36). Era um local onde a sacerdotisa, empenhada no culto apolíneo, entrava em transe para que o sábio e luminoso deus ocupasse seu corpo, sendo ela receptáculo daquele que possui o dom da clarividência. Governantes, guerreiros, filósofos e toda sorte de pessoas buscavam conselhos mediante os adágios transmitidos em Delfos, aonde se dirigiam regularmente por conta de diferentes tipos de aflições. Podemos comparar esse mito délfico com a descrição do Turco falante, o astuto profeta de “Os autômatos”: trata-se de uma figura mecânica postada num círculo isolado dentro de um amplo salão, de modo que se guarde certa distância. Suas respostas eram proferidas em todos os idiomas conhecidos, sempre dotadas de incrível argúcia, pois exprimiam o máximo de coisas com o mínimo de palavras. Por isso,

As respostas dadas pelo Turco exprimiam cada vez mais uma profunda penetração da personalidade de quem perguntava; ora secas, ora constituídas por brincadeiras bastante grosseiras, ora, ao contrário, carregadas de espírito e de sagacidade, eram de uma singular oportunidade, o que às vezes não deixava de ser doloroso (HOFFMANN, 1993, p. 87).

Além disso, o autômato apresentava notável aparência oriental, composta de uma vivacidade nunca antes vista num títere ou em qualquer outro boneco, mesmo quando estes “reproduzem semblantes expressivos de personalidade de espírito” (1993, p. 85). Para tanto, os personagens Ludwig e Ferdinando fazem inúmeras conjecturas, concordando que haveria de possuir um método pelo qual o artista repassasse sua voz à máquina. Mas como era executado esse estratagema? O artista mostrava o interior do autômato, onde havia inúmeras engrenagens; não tinha espaço para um homem esconder-se. Ademais, a criatura girava os olhos e a cabeça antes de realizar sua previsão, logo a intervenção de um ser pensante parecia indispensável. Essa efígie arrebatadora do Turco falante, bem como seu ecletismo e raciocínio humanos, assemelham-se à Pitonisa de Delfos, sobretudo considerando a aura misteriosa que o envolve, como se ele estivesse num púlpito quase inalcançável. Eles conservam os mesmos dotes místicos, os quais deixam perplexos os visitantes, cujas perguntas são respondidas com enigmática perspicácia. Essa reinvenção do mito délfico imputa uma nova cosmogonia, cuja construção tenta equiparar-se ao plano divino, dado que o Turco vidente é o eterno simulacro do homem, que assume a função do criador primordial: “fazer bem alguma coisa, trabalhar, construir, criar, estruturar, dar forma, in-formar, formar – tudo isso equivale a trazer algo à existência, dar-lhe ‘vida’ [...]” (ELIADE, 1972, pp. 34, 35).

Entretanto, conceber a vida requer transmitir suas singularidades a outrem, isto é, consiste em criar uma forma que pense por si mesma, sem se desviar do comumente aplicável ao homem, sobretudo no que se refere às idiossincrasias de sua personalidade. Uma presença que subverta a natureza humana, não se identificando com ela, torna-se uma ameaça, já que transgredir o mito original,¹⁷ cuja reintrodução deve ser consoante com a liturgia arcaica. Por isso, o Turco falante causa estranhamento, pois não se pode distinguir completamente seus traços humanos, por causa da incapacidade de identificar a relação do artista com a máquina. Seus trejeitos mecânicos diminuem sua “vivacidade”, mas sem extingui-la, sendo a fusão de uma consciência viva e um objeto inanimado. Contextualizando essa problemática, nota-se que o olhar – ou conhecimento dominante – do homem oitocentista sobre suas invenções começava a ofuscar-se: numa locomotiva, por exemplo, mesmo sabendo que um maquinista a controlava, não era permitido ir vê-lo operar seus mecanismos durante a viagem. O que escapa aos sentidos sempre afronta a noção de realidade, pois carecemos desse contato permanente com os objetos circundantes, na tentativa possessiva de abranger o real e confirmar a própria existência, com base no quanto os órgãos sensoriais podem absorver. Recorremos ao exemplo de Muniz Sodré (1973, p. 83) para verificarmos de que modo essa relação com as tecnologias pode ser mais sensível e, conseqüentemente, mais “real”:

Entre um martelo que fixa um prego na parede e o punho de um homem que o maneja existe uma relação viva, corporal. O martelo é como que uma extensão direta, um prolongamento do punho e tem nexos estreitos com a força física, com a energia humana.

Se porventura não há (ou não se testemunha) essa extensão, obviamente distancia-se da percepção humana, posição esta ameaçadoramente incongruente. De modo semelhante, as mudanças tecnocientíficas ocorridas no início do século XIX interpõem-se entre o homem e sua natureza, sendo metaforizadas pela figura do Turco falante. Esse devir precisava ser controlado, como qualquer mito cosmogônico, porém, a mutação começava a estagnar-se num maquinário cada vez mais autônomo, em crescente evolução, uma vez que a competitividade capitalista assim exigia. Pelo fato de essas transformações tecnológicas não efetivarem uma mudança essencialmente humana, elas causaram terror, pois não eram destruídas *in toto*, mas substituídas ou então melhoradas. Tal insurreição rivalizava ao mito original do homem, pois

¹⁷ Efetivamente, para o homem das sociedades arcaicas, o conhecimento da origem de cada coisa (animal, planta, objeto cósmico, etc.) confere uma espécie de domínio mágico sobre ela: sabe-se onde encontrá-la e como fazê-la reaparecer no futuro. Poder-se-ia aplicar a mesma fórmula a propósito dos mitos escatológicos: o conhecimento do que ocorreu *ab origine*, isto é, da cosmogonia, proporciona o conhecimento do que se passará no futuro (ELIADE, 1972, p. 72).

“a obsessão da beatitude dos primórdios exige a aniquilação de tudo o que existiu e que, portanto, degenerou após a criação do Mundo: é a única possibilidade de restaurar a perfeição inicial” (ELIADE, 1972, p. 51).

Outra tentativa de regular esse caos existencial é a predição fatal do Turco falante, a qual consiste no anseio de Ferdinando em ordenar seu destino mediante uma pretensa visão futura. Com relação a esse personagem, refere-se especificamente à sua empreitada amorosa, aos desígnios sobre a misteriosa amante que conhecera durante sua viagem. O modo pelo qual o profeta realiza seu vaticínio é deveras interessante, pois ele só consegue prever o destino do rapaz após este deixá-lo entrever seu pingente, no qual está desenhada a imagem da misteriosa mulher, representação do idealismo amoroso dos românticos. Pois bem, Ludwig, ao discorrer sobre as profecias do autômato, diz que “[...] essa voz, que parece nos revelar conhecimentos de alguém exterior a nós, na verdade é oriunda de nosso próprio ser e exprime-se em palavras bastante inteligíveis” (HOFFMANN, 1993, p. 100).

Essa colocação demonstra que o autômato e o retrato feminino são camadas simbólicas que se coadunam na narrativa, como se o profeta mecânico só pudesse comunicar-se ante outra imagem (lembrando que, anteriormente, ele proferia somente coisas desconexas, comportando-se displicentemente). Paulo Leminski (1998), de maneira similar, sobreposição de mitos de diversas culturas em sua obra *Metaformose*, entrelaçando épicos, feitos lendários e sagas religiosas. Aproveitando-se, então, do fato de várias histórias possuírem situações parecidas, o escritor recria um extenso palimpsesto, no qual ele conta diversos mitos numa só escritura, o que legitima a capacidade ilimitada das narrativas de imbricarem-se para formar um novo enredo. O *constructo* ficcional, a exemplo do mito, pode conceber infinitas imagens, por cuja simbologia perpetua-se, rompendo com a tradição a fim de restaurá-la num novo enredo. Com isso, o homem procura um significado totalizador, em deferimento de um estado imutável, por meio do qual ele possa assegurar sua plenitude. A criação de ferramentas e de outros artifícios tem como premissa alcançar essa condição, todavia, o que perdura não é o homem, e sim os frutos de seu engenho; essa frustração interfere na maneira de observar a realidade, pois o criador agora é peregrino, e suas criações, imortais.

Por isso, os personagens de Hoffmann têm dificuldade em se contemplarem no protótipo mecânico e na imagem do pingente, sobretudo considerando que eles se afastam de tais coisas, temerosos diante daquilo que interiormente negam – a presença da criatura eterna. Embora o homem anseie pela imortalidade, os resultados obtidos pelos seus empreendimentos fazem-no oscilar em face dessa perspectiva, já que o ser imperecível está recluso no mundo, condenado a testemunhar a extinção de inúmeras gerações, enquanto carrega perpetuamente

seu fardo existencial. Logo, o *constructo* mecânico é uma ameaça em potencial, pois ele não é “periodicamente destruído no sentido estrito do termo” (ELIADE, 1972, p. 72). Já no que se refere à composição artística e a essa tendência de querer sempre preteri-la, com a finalidade de mimetizar arbitrariamente o real, Roland Barthes (2004, p. 38) observa que

a representação pura ou simples do real, a relação nua do que é (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido, esta resistência confirma a oposição mítica do vivido (ou do vivente) e o inteligível. [...] A referência obsessiva ao concreto (no que se pede retoricamente às ciências humanas, à literatura, às condutas) está sempre armada como uma máquina de guerra contra o sentido, como se, por uma exclusão de direito, o que vive não pudesse significar – e reciprocamente.

Ao significarem, as projeções tecnológicas “reciprocamente” vivem, assim como o objeto artístico. Tanto o significante quanto o significado são vivências somáticas, dado que intercambiam seus pontos de referência a todo instante, o que é complexo para o falante, que teima em restringir o significado tão-somente a uma imagem “real”. Contudo, os românticos achavam que a realidade não conseguia abarcar todas as singularidades do homem, sobretudo no âmbito metafísico, que não deveria ser negado, às expensas de sensações exclusivamente *a priori*.¹⁸ Com isso, os transcendentalistas ansiavam por um mundo quimérico, em cuja órbita se pudesse ampliar a experiência humana até destituí-la em definitivo da realidade. Por isso, o Turco falante é esse veículo mítico para um plano ultrassensorial, uma vez que ele se encontra num entrelugar (máquina/vida) onde o alquimista simula o caos primordial, sendo o autômato o embrião mecânico de uma nova cosmogonia.¹⁹

Entretanto, as invenções paradoxalmente trazem benesses e tormentos, apanágio às emoções – como *locus* transcendental –, e à sobrevivência, ou claustro para as duas, já que podem restringir a percepção humana; o primeiro conto de Aldiss, “Superbrinquedos duram o verão todo”, exemplifica essa questão: David tem uma relação distante e conflituosa com sua “mãe”, Monica Swinton. Embora não haja espaço para o amor filial, a narrativa apresenta uma atmosfera paradisíaca, na qual os jardins são sempre ensolarados e o verão artificial dura o ano todo. Esse local parece uma réplica do Éden, onde o anjo ainda reside, protegido por Deus. Na narrativa posterior, “Superbrinquedos quando vem o inverno”, o pequeno androide

¹⁸ A intuição e a imaginação podiam ser outros meios válidos para fazê-lo. Depois de tudo, o universo não era uma máquina, mas algo mais misterioso e menos racional, como devia de sê-lo também a mente humana (ROAS, 2011, p. 19).

¹⁹ Durante a fusão dos metais, o alquimista taoísta procura operar em seu próprio corpo a união dos dois princípios cosmológicos, Céu e Terra, para reintegrar a situação caótica primordial, que, ademais, é expressamente denominada estado “caótico” (houen), corresponde tanto ao ovo ou ao embrião quanto ao estado paradisíaco e inconsciente do mundo incriado (ELIADE, 1972, p. 78).

já está ciente de sua artificialidade, e também se encontra fora do paraíso familiar, donde começa sua jornada rumo a Refugio, lugar para o qual são levadas as tecnologias ultrapassadas e defeituosas. Ali, o anjo decaído sofre atribulações, pois está longe de seus criadores, a quem conserva a mais dedicada afeição. Por último, no terceiro conto, “Superbrinquedos em outras estações”, a criança sintética reencontra seu criador, que a faz reparos, implantando nela um novo cérebro, de maneira que o *pathos* demonstrado ao longo dos contos seja restabelecido. Nesse caso, poderíamos supor que fosse o retorno do anjo ao paraíso, eterna recompensa pelo prestimoso amor mantido durante sua vigília terrestre (ALDISS, 2001).

No entanto, o Éden não é alcançado pelo anjo mecânico, tampouco sua felicidade familiar, a efetiva união entre o filho, seus irmãos e seu “Pai”. De acordo com a programação do androide, esse vínculo sentimental foi restabelecido, porém, o narrador ressalta que o abraço do autômato em Teddy representou somente uma possibilidade: “Foi quase humano” (ALDISS, 2001, p. 57). O abraço paterno, por sua vez, serviu só para retirar o menino do leito, como se os gestos continuassem seguindo uma programação, apesar do reencontro do anjo com Deus. Nesse sentido, não há um final esperançoso para o “Pai” e sua prole, de forma que qualquer tentativa redentora seja inviável. Não obstante, a associação que fazemos com a história bíblica pretende frisar a postura “programada” de Adão, a qual se assemelha com as atitudes de David, cuja saga reatualiza a versão do livro do Gênesis: o pequeno androide é “expulso” da mansão paradisíaca de seus deificados pais, passando a peregrinar pelos subúrbios, onde se depara com outros mecanos²⁰ parecidos consigo, mas que não possuem um *software* amoroso igual ao seu. Posteriormente, quando seu sistema começa a falhar, o anjo sintético revê Henry, que o conduz de volta ao local de sua concepção. Esses procedimentos rituais de transição também remontam àqueles desempenhados por comunidades tribais quando uma criança está prestes a entrar na adolescência:

É por meio da iniciação que o adolescente se torna uma criatura socialmente responsável e, ao mesmo tempo, culturalmente desperta. O retorno ao útero é expresso pela reclusão do neófito numa choça, quer pelo fato de ser simbolicamente tragado por um monstro, quer pela penetração num terreno sagrado identificado ao útero da Mãe-Terra (ELIADE, 1972, p. 75).

Simbolicamente, o ventre materno seria a antiga empresa de Henry Swinton, onde o primeiro mecano havia nascido. Entretanto, Aldiss faz com que o menino subverta as leis iniciáticas do mito original, sendo ele, devido à sua condição física inumana, o espantoso

²⁰ Neologismo usado por Brian Aldiss para referir-se a todos os tipos de autômatos citados em seus contos.

exemplo do anjo que não decaiu completamente, mas que permaneceu imortal, assim como era quando estava no paraíso. Em contrapartida, o androide possui sentimentos humanos, ao contrário de seus criadores, que, nesse aspecto, tornaram-se máquinas incapazes de amar. A pretensão inicial dos Swinton é a de forjar o estereótipo de uma família feliz e bem-sucedida da classe média, graças aos supostos auspícios capitalistas, sobretudo às tecnologias de ponta. Essa atitude “assinala que a multifuncionalidade da alta tecnologia sugere a condição de criar produtos que substituem o contato humano pela agradável percepção da cópia do contato humano – uma situação de simulação do real (STANKIEWICZ, 2009, p. 1). Porém, tal situação inverte-se ao verificarmos que a máquina é a única afetivamente solícita à fachada de bem-estar criada pelos Swinton, enquanto estes se comportam como supostamente deveria agir David. Uma inversão de papéis tão complexa quanto essa é considerada uma mitografia, na medida em que ocorre a reinvenção do *status quo* do homem no universo, sobrepondo, como Leminski (1998) o fez, várias camadas representacionais do mito original.

Aldiss constrói uma realidade diegética convincentemente parecida com a de uma família comum de classe média, ou seja, o que observamos é o padrão familiar cultuado pela sociedade, no qual o marido sai cedo para o trabalho e a esposa, solícita, permanece em casa cuidando do “filho”, ansiosa pelo feliz momento em que o cônjuge retornará. Alternar essa situação rotineira com outras pertinentes ao maravilhoso científico exige um cuidadoso manejo com a escritura, pois é necessário concatenar tais coisas de maneira que o resultado não seja uma vertigem, nem tampouco uma simples imitação. Uma das estratégias do autor é o discurso indireto livre, a aproximação do narrador de terceira pessoa com os personagens facilita a identificação do leitor com as situações descritas, pois quem conta parece inserir-se no enredo. Assim, o estilo leve das passagens, o encaixe preciso da *mirabilia* científica no cotidiano, bem como a singeleza pueril das atitudes dos pequenos autômatos, aproximam a narrativa do mundo vivido.²¹ Todavia, as inversões da saga de David atrelam-se ao caos e à desestabilidade; o mito original prende-se à dualidade homem/máquina, pois o mecano cumpre sua jornada sem alcançar nenhuma mudança organicamente evolutiva, de acordo com o desenvolvimento natural do ser humano.

²¹ A carta que David escreve para a mãe é um bom exemplo da “veracidade” de seu *pathos*, pois é nesse momento que ele expõe a insegurança que lhe aflige, redigindo períodos e frases entrecortados, nos quais (em negrito) tenta relacionar seus sentimentos a um elemento natural (real) como prova da existência de seu afeto: “minha querida mamãe, como está você, será que me ama tanto quanto querida mamãe, eu amo você e o papai e **o sol está brilhando** querida querida mamãe, teddy está me ajudando a escrever para você. eu amo você e o Teddy mamãe querida, eu sou seu filho querido e gosto tanto de você que às vezes querida mamãe, você é a minha mãezinha e eu detesto o Teddy mamãe querida, adivinha o quanto eu gosto querida mamãe, eu sou seu filhinho, não o teddy e eu amo muito você mas o Teddy querida mamãe, esta é uma cartinha para dizer a você o quanto quanto quanto...” (ALDISS, 2001, p. 14).

Outra dúbia representação, que qualificamos de “situação-espelho”, é a relação entre Monica e David, e este e Teddy, seu superbrinquedo. A “mãe” ora sente-se comovida com a tentativa do androide de conquistar seu amor, ora fica exasperada e temerosa com as atitudes e os trejeitos mecânicos do “filho”. Sabemos que ela e Henry aguardam ansiosamente a liberação do governo para que possam ter um “filho de verdade”. Quando recebem esse aval, a indecisão de Monica sobre seus sentimentos por David desaparece, pois ela lhe revela abertamente sua procedência mecânica; o menino era só um superbrinquedo, assim como Teddy, que é destruído no momento em que seu dono conhece a verdade, o qual literalmente procura uma “alma humana” entre os circuitos do urso. Os mecanismos de David, até então ignorados, também se evidenciam, já que, durante a confusão provocada pela revelação da Sra. Swinton, o androide perde uma parte do revestimento de sua face, deixando à mostra seu fundo metálico e oco. A sucessão desses fatos sugere que a situação do menino era igual à de Teddy, sobretudo quanto às suas características de superbrinquedo.

Considerando essa visão materialista, Terry Eagleton (1998, p. 77) explica que “o tempo todo objetificamos nosso corpo e o das outras pessoas, vendo-os como uma dimensão necessária do nosso ser [...]”. Ele se opõe à tratativa engajada dos críticos da modernidade de pressupor que qualquer objeto é um tipo de alienação. Suas teorias propõem que o homem, por natureza, possui a propensão de “coisificar” o que está ao seu redor, inclusive a si mesmo. Por outro lado, David Harvey (1992, p. 98), ao avaliar a “condição pós-moderna”, afirma que

as condições de trabalho e de vida, a alegria, a raiva ou frustração que estão por trás da produção de mercadorias, dos estados de ânimo dos produtores, tudo isso está oculto de nós ao trocarmos um objeto (o dinheiro) por outro (a mercadoria).

De fato, as emoções dos personagens de Aldiss não se concretizam porque estão oprimidas pelos estereótipos sociais e pelas convenções capitalistas. Sendo David um produto industrial da Synthank, certamente ele é, até o desfecho de sua saga, malgrado em expor seus sentimentos. No entanto, essa crença do menino em sua condição “humana” sustenta-se não por causa de sua constituição física ou de seu *status* mercadológico, mas sim por conta de sua capacidade de amar. Logo, os tipos de representação, em qualquer âmbito social, dependem de quem os observa, pois o indivíduo é autor e receptor de sua mensagem cifrada. Há, pois, a necessidade intrínseca de equiparar-se a todas as coisas, uma exigência natural de preservação e continuidade (um aspecto que corrobora o parecer de Eagleton), daí a presença constante e revitalizadora dos mitos. Porém, na maioria dos casos, o homem é objetificado de maneira

não natural, ou seja, a exagerada recorrência de certas situações (trânsito intenso, rotina das fábricas etc.) pode tornar sua psique mecanicamente alienada. É irrefutável, por exemplo, que a busca desenfreada por poder financeiro, empreendida pela extinta URSS e pelos EUA, culminou no enrijecimento das relações humanas nesses países, principalmente na indústria e no comércio, posto que tais setores tinham vital importância para decidir o páreo da Guerra fria.

Expondo tais incongruências das imagens “objetificadas” do homem, Brian Aldiss transfere a problemática real/imaginário para seus personagens-autômatos. Exemplo disso é o questionamento que David faz a Teddy, antes de o menino descobrir que era um humanoide fabricado pela Synthank: “Como é que a gente distingue as coisas que são reais das que não são?” “Coisas reais são boas”, responde o urso (ALDISS, 2001, p. 24-25). O pequeno autômato fica confuso diante dessa resposta, pois a “mãe” nunca demonstrara sua bondade; o rosto inexpressivo dela enquanto ele a observa na sala deixa-o ainda mais aturdido. O efeito temerário dessa imagem austera mostra a incapacidade dos andróides de associar o âmbito metafísico com o material, o que também é uma situação-espelho do relacionamento entre Monica e Henry. Os dois não se amam, o casamento não é nada além de um simulacro da família perfeita, uma pseudoimagem de afeição e carinho, de acordo com as etiquetas sociais do capitalismo. A empresa do marido está na vanguarda dos assuntos familiares, aos quais rivaliza a ambição de ascender-se social e economicamente. Ainda que a Sra. Swinton sofra laivos de paixão pelo consorte, ela logo se entrega às ilusões rotineiras de sua *Ambient*, bem como às agradáveis holografias de seu jardim e de sua estação de esqui. Tais distrações, por vezes, fazem-na recordar-se de um passado distante, como se antes ela houvesse, de fato, desfrutado de uma experiência genuína (ALDISS, 2001).

Dessa forma, verificamos que esses personagens não se integram emocionalmente devido às posições representativas que ocupam, as quais coíbem seus sentimentos, a ponto de embaçar a realidade. Aparecem, assim, as antinomias entre David e Teddy, e Monica e Henry, pois os dois primeiros, embora sintéticos, demonstram seu amor pueril, enquanto o casal, que deveria, por conta de sua natureza humana, possuir um vínculo afetivo verdadeiro, é estéril; até mesmo literalmente, já que a taxa de natalidade é controlada pelas autoridades (que são também outra representação). Logo, “a indiferença orgânica entre homens e andróides revela o dilaceramento humano em sua interrogação sobre a diferença entre humanos e máquinas, sobre o que é e quem possui pensamento, vida e emoções” (OLIVEIRA, 2006, p. 10). David, como réplica filial de Monica, é visto conforme essa óptica paradoxal, mas não se restringe a esta, tendo em vista que ele e seu urso biônico, de maneira significativamente metaficcional,

refletem a respeito dessa relação; é o engenhoso acréscimo de mais uma situação-espelho, na qual personagens robóticos pensam sobre si mesmos, imitando o homem, que igualmente pensa sobre sua existência. A recorrência de tais artifícios indica que “o pós-modernismo nada, e até se espoja, nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança, como se isso fosse tudo o que existisse” (HARVEY, 1992, p. 49). Essa repetição do fugaz é o modo pelo qual tentamos cristalizá-lo, construindo um invólucro artístico ao redor de suas ruínas voláteis. Daí a literatura de ficção assemelhar-se ao mito – ela regenera ritualmente os danos causados pela inconsistência da realidade, reinventando práticas cosmogônicas, cuja “fonte por excelência é o prodigioso jorrar de energia, de vida e fertilidade ocorrido durante a Criação do Mundo” (ELIADE, 1972, p. 32-33).

Se o maravilhoso condiz com aquilo que o olhar não pode mensurar e/ou captar integralmente, a criação do cosmos é um evento que só o imaginário pode recuperar. Mas para realizar esse feito é necessário um mediador, alguém que possa reescrever o corolário mítico-cultural de seus ancestrais. Geralmente, o ancião é o encarregado dessa tarefa, tendo em vista sua experiência acumulada e, principalmente, sua autoridade como membro mais velho do clã. Consideremos também sua simbólica figura intersticial; um corpo que contém as marcas precedentes da morte – rugas, decrepitude, falta de coordenação motora etc. –, mas, não obstante, continua vivo. O idoso então está cercado por essa aura maravilhosa, pois, além de ser ele próprio um entrelugar, também possui o “dom” de transmitir histórias e ritos seculares à posteridade, comungando-as em práticas cosmogônicas, das quais a imaginação faz parte.

Assim, o olhar maravilhoso, que enxerga não o objeto em si, mas o que se vê através dele, incorre numa revelação profética, pela qual se pretende explicar fatos ocorridos na vida comunitária. Notamos, dessa forma, o elo entre esse rito e a intervenção de um ancião na animada conversa entre Ludwig, Ferdinando e os demais convivas, na qual o Turco falante é o principal assunto. As palavras judiciosas do homem vetusto demonstram autoridade e conhecimento de causa, sobretudo quando ele revela que o Professor X foi quem aprimorou as habilidades do autômato vidente, que não era tão admirável antes de o cientista descobrir os truques do artista e acrescentar neles melhorias significativas (HOFFMANN, 1993). O conto reescreve o ritual mítico na figura interveniente do ancião, que revela a existência de alguém cujo método científico desmascara as artimanhas do objeto, mas que, na verdade, faz ajustes que intensificam o mistério sobre seu funcionamento. Eis uma outra ambivalência: não são identificados o personagem idoso e o inventor, que é o alvo, o X ao qual se volta o olhar maravilhoso do outro. É como se o profeta reconhecesse o mecânico como o novo e

enigmático xamã do século XIX, capaz de solucionar²² os mistérios das invenções ou, ao contrário, deixá-las ainda mais insondáveis, já que elas são o resultado da mítica metamorfose do homem em máquina (ou vice-versa).

Se o maravilhoso científico de Hoffmann possibilita a mitificação das tecnologias, logo transgredir o desejo puramente analítico do racionalismo, graças à imagem distorcida do homem, que se contempla, horrorizado, nos autômatos. Mirar-se nestes significa tornar-se imperecível, contudo, opostamente, remete-se à ideia de nulidade e apagamento, considerando a inexistência de sua personalidade, com todas as nuances de caráter que lhe são próprias. Com isso, a marionete mecânica transforma-se numa miragem produzida pela imaginação, tal como Homero deu vida às suas criaturas mitológicas, pois o inventor (ou o artista) constrói algo que não pertence à natureza, isto é, “cria formas e imagens não existentes. Estes seres podem ser centauros, hidras, sereias ou esfinges. Mas também podem ser artefatos e máquinas, cujo modelo não se encontra na realidade. (LEMINSKI, 1998, p. 59). Exemplifica essa associação do mito com as máquinas a visita de Ludwig ao arsenal de Danzig, uma orquestra de títeres militares em torno do nicho de Marte, a versão romana de Ares, o deus da guerra:

Logo depois de entrar na sala, um soldado fardado à antiga veio em minha direção com um ar marcial e disparou sua carabina, cuja detonação ecoou pelas vastas abóbadas do edifício. Outras brincadeiras desse tipo, que agora já esqueci, surpreenderam-me vez por outra. Finalmente fui levado à sala, na qual o deus da guerra, o terrível Marte, encontrava-se acompanhado de sua corte. O próprio Marte, grotescamente vestido, estava sentado sobre um trono ornado com armas de toda espécie; estava rodeado por guardiães e guerreiros (HOFFMANN, 1993, p. 96).

As “brincadeiras” desse soldado lembram a mesma displicência com a qual o Turco falante tratara Ludwig e seus companheiros no dia em que estes foram vê-lo. O tiro de carabina do militar precede outras estripulias, das quais o visitante não se recorda, mesmo porque seus sentidos já foram ludibriados, devido ao eco da detonação “pelas vastas abóbadas do edifício”. Esse estampido que se ascende pela construção sugere a transposição sensorial do personagem, como se a presença burlesca do autômato o conduzisse para outra dimensão, onde fosse possível vislumbrar “o próprio Marte, grotescamente vestido”, “sobre um trono ornado com armas de toda espécie”. O som imprevisível provocado pelo arauto já sinaliza

²² Sem se restringirem às inovações tecnológicas, “no século XVIII e, sobretudo, no século XIX, multiplicaram-se as pesquisas concernentes não só à origem do Universo, da vida, das espécies ou do homem, mas também à origem da sociedade, da linguagem, da religião e de todas as instituições humanas” (ELIADE, 1972, p. 72-73).

para o grotesco e essa profusão de “armas”; a imaginação de Ludwig fora ativada para que ele pudesse contemplar o insólito, construindo uma pós-imagem da realidade, por meio da qual ele transcende ao espaço do maravilhoso científico, sendo Marte sua representação alegórica.

Entretanto, assim que Ludwig entra na sala, os rudimentares sons marciais dos tambores e pífaros do arsenal atormentam-no sobremaneira. Desde a antiguidade, a música, como sabemos, está relacionada ao combate, sobretudo durante a Idade Média, em que as investidas de um exército eram sonoramente anunciadas por diversos tipos de instrumentos. Além de servir como baliza para coordenar a marcha das tropas, essas inflexões também instigavam os soldados a avançarem com ímpeto pelo campo de batalha. Essa associação das batalhas com a música é representada pela figura de Marte, pois um dos titãs “lhe ensinou a dança e os exercícios corporais” (VICTORIA, 2000, p. 93), ou seja, a atuação e o vigor dos guerreiros dependem do ritmo ditado pelos instrumentos musicais. Esses sons apavoram o amigo de Ferdinando, uma vez que ele não consegue identificar qualquer manifestação de sensibilidade nessas entonações, sobretudo porque suas reproduções são mecânicas, tais como os autômatos da orquestra. Embora Ludwig possua essa aversão, esta, de modo inconsciente, lhe agrada, pois ele já havia “se esquecido” das brincadeiras do arauto e entrado ritualmente no local maravilhoso; o eco da detonação, de antemão, o elevava até as sugestivas abóbadas circulares, metáforas do transcendente.

Numa liturgia, é indispensável o acompanhamento musical, tendo em vista que a melodia funciona como um tipo de transe pelo qual supostamente se pode vislumbrar o esplendor divino. O conto de Hoffmann também é um ritual que assinala uma passagem, no entanto, por tratar-se de um produto da arrazoada imaginação do autor, acaba dessacralizando seus aspectos religiosos. Nesse palimpsesto romântico, Ludwig pondera sobre a incapacidade do arsenal de exprimir acordes que consigam alcançar os sentimentos mais sublimes da alma. Porém, é embalado pela cacofonia das máquinas, que ele enxerga as vestimentas grotescas de Marte, cuja imagem parece-lhe terrível. Esses sons insuportáveis também possibilitam ao personagem ultrapassar os limites da racionalidade, despertando medos e incertezas, outro modo de regressar ao estado primitivo do inconsciente e ampliar sua percepção sensorial: “a matéria imediata da lógica primitiva passa a ser a percepção sensorial que, na realidade, é a primeira forma de uma consciência, ainda insipiente, para nossa apreensão do mundo” (MARINHO, 2009, p. 30-31).

Com isso, a audição de Ludwig excita-se sobremaneira, principalmente levando em conta que os sons representam o instinto destrutivo da guerra, isto é, fazem parte de um ritual de perfídia e selvageria, pulsões arraigadas no inconsciente do homem. Porém, o terror

proveniente dessa percepção dissoluta é a maneira pela qual o romântico procura escapar aos desvarios da Revolução Francesa,²³ os quais se tornam evidentes na “fábula” do arsenal de Danzig, uma versão outra do mito de Marte. Assim, “quero lembrar que o medo é uma das fontes da fantasia e da invenção, e que grande parte dele provém das mesmas fontes de mistério e do sagrado” (KEHL, in: NOVAES, 2007, p. 89). Essa ilusão acústica soma-se à imprecisão do olhar causada pelas lentes e lupas dos curiosos que examinam o Turco falante, cujo modo de expressar-se faz os personagens suporem que a crença deles nas palavras do autômato efetiva-lhe o caráter maravilhoso: “[...] se acreditamos receber as respostas da boca do Turco, isso é, com certeza, o resultado de uma ilusão de acústica” (HOFFMANN, 1993, p. 99). Dessa forma, os interlocutores dispõem-se ao impossível, uma vez que seus métodos de avaliação não depreendem de um cambiante estado emotivo, cuja interferência transgride a maneira pretensamente racional de enxergarem (ou julgarem), contribuindo ainda mais para mitificar a figura oriental do autômato. “Esse irracional está vinculado à ideia de realização do absurdo e do impossível que emergem na trama da história, de modo a atribuir a ela uma conexão com a realidade, tornando-a assim verossímil” (MARINHO, 2009, p. 22).

Muniz Sodré (1973, p. 57) salienta, citando Bellemin Noel, que “o efeito de real coexiste com a sugestão de um sobrenatural”. No entanto, mesmo sabendo que existe uma importante equivalência entre o mundo escrito e o real, o maravilhoso científico envolve todo o enredo desde o início da narrativa. Verificamos, assim, que os personagens de Aldiss estão completamente adaptados, mas não incólumes às ilusões do contexto futurista onde atuam. Ao contrário de “Os autômatos”, já que a presença do Turco falante, *per se*, mantém sua fóbica atmosfera de mistério. Esse conto também apresenta a “coexistência” mencionada por Sodré, porém não é ela um amálgama como a *fc*, e sim o atrito de forças paralelas e opostas. Ou seja, conquanto a narrativa de Hoffmann resvale no maravilhoso instrumental, este não se revela, nem assimila totalmente a trama, como faz a ficção científica do século XX. Embora haja essa divergência, ambas questionam as convenções usuais da realidade, visto que David e o Turco falante são exemplos de que “nada com seu ser se conforma. Toda transformação exige uma explicação. O ser, sim, é inexplicável. Uns se transformam em feras, outros são mudados em lobos, em aves, em pombos, em árvore, em fonte” (LEMINSKI, 1998, p. 21).

²³ A revolução burguesa proclamou os direitos do homem, mas ao mesmo tempo pisoteou-os em nome da propriedade privada e do livre comércio; declarou sacrossanta a liberdade, mas submeteu-a às combinações do dinheiro; e afirmou a soberania dos povos e a igualdade dos homens, enquanto conquistava o planeta, reduzia à escravidão velhos impérios e estabelecia na Ásia, África e América os horrores do regime colonial (PAZ, in: MUNK, 2006, p. 15).

Ao concluir, Paulo Leminski diz que só a ninfa Eco subsiste à mudança, isto é, cada mito reverbera e volta com o acréscimo de outras histórias, recuperando sempre a origem dos seres e sua cosmogonia. Os aparelhos tecnológicos à imagem e semelhança do homem também são indagações à sua maneira de atuar no mundo, pois o novo criador está ciente de que, à medida que inventa e constrói mais “criaturas”, vai perigosamente adentrando seu ilusório labirinto. Este consiste no simulacro da família perfeita, “um modelo ideal, cujas cópias deveriam ser replicadas e veiculadas na sociedade [...]” (STANKIEWICZ, 2009, p. 3), conforme os duvidosos parâmetros capitalistas, como, por exemplo, os seletivos padrões de beleza e as atrativas embalagens de produtos comerciais. As holografias pseudoamenas de Monica Swinton e os estereotipados personagens secundários da Synthank são amostras desses paradigmas; como o vidente mecânico, caso sejam superestimados, tornam-se terríveis esfinges. Em contrapartida, devemos então considerá-los não só benefícios substanciais, mas também arquétipos desse regresso à esfera primitiva da criação. Assim, o homem, enquanto artífice e censor da realidade, possuirá uma visão mais abrangente, pois irá concluir que “qualquer impressão sensível é em si a impressão da existência de um real, porque não há nenhuma impressão de ausência nos termos. A fantasia de nossos monstros é a realidade de nossas impressões (CHAREYRE-MÉJAN, in: SIMÕES, 2007, p. 73).

CAPÍTULO 2

AS CRONOTOPIAS DOS AUTÔMATOS

O Relógio

*Diante de coisa tão doida
Conservemo-nos serenos*

*Cada minuto da vida
Nunca é mais, é sempre menos*

*Ser é apenas uma face
Do não ser, e não do ser*

*Desde o instante em que se nasce
Já se começa a morrer*

Cassiano Ricardo

2.1. O ciclo imperfeito dos superbrinquedos.

O modo de avaliarmos o simulacro mecânico depende do posicionamento espacial do observador numa determinada sequência de ações. No entanto, espaço e tempo são vistos conforme as próprias tecnologias que investigamos, o que também os torna maravilhosos. Assim sendo, o conjunto de lugares de uma obra literária coincide com as marcas temporais insinuadas ou explícitas no decorrer da narrativa, de maneira que, se as horas arrastam-se para a personagem, por consequência, o espaço onde ela está imita essa morosidade. A descrição pormenorizada acentua a sensação de uma quase imobilidade, que convém a um estado de espírito melancólico, cuja presença altera a espacialidade evidenciada, imbricando os tempos subjetivo e objetivo. Este é reconhecido enquanto convenção sistemática, já o outro extrapola os limites instituídos, interferindo também na visão espacial, de forma cadente ou ligeira, à medida que o indivíduo demonstra ansiedade, apreensão, medo, angústia ou apatia. Bakhtin (1998, p. 211) expõe essa junção no vocábulo “cronotopo”, que, segundo ele, é

[...] a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.

A série de contos de Aldiss é essa sucessão de eventos que forma um círculo, uma vez que os superbrinquedos passam pelo verão, o inverno e as outras estações, a sugerir o retorno perpétuo de David e Teddy, de acordo com suas capacidades mecânicas. Os aspectos climáticos exemplificam “os índices do tempo” nos espaços, bem como a transposição dos sentimentos para os mesmos, modificando-os (ou não), em conformidade com a reação de cada personagem. Para demonstrar tal analogia, eis a definição simbólica das estações: sua “sucessão marca o ritmo da vida, as etapas de um ciclo de desenvolvimento: nascimento, formação, maturidade, declínio” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 401). Essas mudanças no espaço-tempo integram o processo contínuo da natureza, são acontecimentos oriundos a todas as agremiações de seres vivos. “O mundo vegetal ministra-nos naturalmente o ciclo anual das estações, amiúde identificado com uma figura divina [...], que morre no outono com a colheita e a vindima, desaparece no inverno e ressuscita na primavera” (FRYE, 1957, p. 160).

Nas artes, cada espaço tem o estigma de seu tempo, situação perceptível durante a jornada de David, na qual o jardim de amendoeiras dura o verão todo, mas se despe com a chegada do gélido inverno, disfarçando-se, por conseguinte, no enredo de outras estações. Os significados enfeixados nessas mudanças ocorridas ao longo dos contos formam, seguindo as considerações de Oziris Borges Filho (2005), uma relação de homologia entre os espaços e as personagens. Inicialmente, devemos sistematizar um inventário que dê conta dessa conexão cronotópica com as manifestações metafísicas das narrativas, começando com a análise dos macroespaços, lugares que reúnem os microespaços. Ao primeiro, pertence o apartamento dos Swinton e a Synthank, havendo, em “Superbrinquedos duram o verão todo”, a delimitação bem definida entre esses lugares, a qual se sustentará até o momento em que Henry retorna à sua casa, acompanhado de Jules, o serviçal.

De antemão, observamos a existência de âmbitos que se repelem: o familiar e o burocrático. Porém, averiguando os diversos microespaços do conto, percebe-se o subliminar imbricamento dos macroespaços, em que um reflete-se no outro, de modo que a separação inicial torne-se uma ilustração. Do mesmo modo, ocorre com as estações, uma vez que os três contos possuem características espaciais pertencentes às quatro fases, embora só o verão e o inverno sejam explicitamente citados. A última narrativa engloba todas elas, conforme mostra seu título “Superbrinquedos em outras estações”; e isso acontece graças a esse espelhamento espacial. Justificaremos tal inferência com base na apresentação dos microespaços e dos tipos de relação destes com os aspectos comportamentais de cada personagem.

Enquanto verão, Monica está no jardim com David, que escapa dela, correndo para trás do canil, onde se encontra um lago ornamental, entrando em seguida na “casa silenciosa” (ALDISS, 2001, p. 22). Tudo era adorável: a rosa cor de açafrão, as amendoeiras e o jardim onde era sempre verão. Entretanto, o “ceifador”, máquina de limpar o quintal, ameaça cortar essa vivacidade, à espreita, dentro do canil, ao fim da trilha de cascalho plástico. Nessa primeira imagem, vemos o cruzamento do verão com o inverno que está por vir, sendo o canil o espaço onde está tal ceifadora, protótipo que irá corromper as benesses do verão. Prefigura-se nesse instrumento o primeiro indício do inverno infernal descrito no segundo conto, o que condiz com a ineficaz amostra de sentimentos de Monica: “Bem que ela tentara amá-lo” (Idem, p. 22). Sua relação com o pequeno androide é infrutífera, pois, embora a amendoeira esteja repleta de folhas, não há nenhum sinal de que ela possua frutos em seus galhos. Realça essa impressão a ideia de ornamentação contida na trilha de cascalho e no lago, sugerindo que a rosa pode ser também um objeto artificial. O caminho da jornada de David é estabelecido e seu destino final também – a “casa silenciosa”, que no futuro será a empresa falida do “pai” ou, simbolicamente, o ventre materno. O inverno e o verão são performances ambíguas de uma tecnologia futurista, também inerente à oposição entre o jardim e a casa, onde o tempo é pesado quando se espreita o centro superpovoado da cidade através da janela.

Logo após essa visão, a narrativa foca justamente um dos pontos da metrópole, a Synthank, onde está Henry Swinton, a proferir seu discurso pitoresco e hipócrita. No início, ele faz uma digressão para comparar os avanços anteriores com as tecnologias de ponta do presente, uma delas e a principal, o serviçal inteligente. Nesse local, há uma parede “fornada” de repórteres, a qual se liga a um espaço posterior – a parede imagética do hotel em Riverside, onde futuramente David e Henry irão pernoitar. Sabemos que lá é transmitida a imagem de uma antiga embarcação navegando rio abaixo, falha do projetor obsoleto do apartamento. Associando então as holografias da rosa cor de açafrão, tratada imaginativamente como um “barquinho” por David, da mídia incrustada na parede e do barco enferrujado, notamos a sucessão de representações cada vez mais depreciativas, pois os locais são sempre encobertos por falsidades; inclusive colocando os repórteres no mesmo patamar semântico das gravuras defeituosas. O forte tom de amarelo da rosa, ainda que seja sinal do verão, também aponta para o marrom-ferrugem das carcaças citadas nas demais narrativas. Essas marcas do inverno entrelaçam-se a lugares precedentes, “em outras palavras, há uma prolepse espacial” (BORGES FILHO, 2005, p. 97). Deleuze e Guattari (1997, p. 3) caracterizam tais zonas como “estrias” isoladas que, num todo, formam um caminho liso e ininterrupto, próprio de espaços abertos:

[...] no espaço estriado, as linhas, os trajetos têm tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro. No liso, é o inverso: os pontos estão subordinados ao trajeto. Já era o vetor vestimenta-tenda-espaço do fora, nos nômades. É a subordinação do hábitat ao percurso, a conformação do espaço do dentro ao espaço do fora: a tenda, o iglu, o barco.

O trajeto de David é um labirinto interligado por imagens contrastivas, a exemplo dessa tessitura paradoxalmente estriada e lisa. A mobilidade do pequeno androide difere da estagnada melancolia de Monica, que sempre fica parada e aturdida diante da “fuga” do outro. Seu amor materno é um ponto fixo no tempo, enquanto a programação afetuosa do outro desliza num fluxo intermitente, como o barco nas águas do rio e a rosa cor de açafraão no lago ornamental. Esses espaços exteriores são homólogos, mas, ao mesmo tempo, adversários dos âmbitos internos, nessa torrente de pares opostos rumo ao infinito. A Synthank, por sua vez, é o *locus* fixo do discurso capitalista, onde todos se detêm para ouvi-lo, de modo contrário à agilidade de David, mas igual à inércia da “mãe”. Assim que a narrativa enfoca novamente a residência dos Swinton, deparamos com a criança-androide em seu quarto, no andar superior, rolando seu lápis sobre o tampo da escrivaninha. Em seguida, o narrador cita as ilustrações “semimoventes” e os soldados de plástico, por baixo dos quais está escondido Teddy. Este surge em meio a imagens móveis de brinquedos e desenhos, subentendidos nas gravuras dos exemplares, no movimento do lápis e na marcha militar dos soldados.

Essa aparição acontece durante a insegurança de David a respeito do que escrever em sua cartinha, na qual, conforme já vimos, ele tenta afirmar-se como humano, comparando elementos naturais com o amor de sua programação. Semelhantemente aos artificiais espaços inconclusos, a carta não tem um termo, apontando também para a necessidade de completude intrínseca à ambiguidade da luz do sol (mencionada na missiva), que cede à noite seu lugar, mostrando “a natureza como ordem divinamente sancionada [...] e a natureza como um mundo decaído e largamente caótico” (FRYE, 1957, p. 202). Esse fluxo temporal, condizente com a saga do androide, faz parte do ventre original, representado pela antiga Synthank. Roas (in: GARCIA, 2012, p. 112) explica sobre uma das categorias do tempo cíclico, utilizando como exemplo o filme de Richard Kelly, *Donnie Darko* (2001), no qual também encontramos essa jornada circular, já que “o filme nos devolve ao ponto de partida, ao momento temporal no qual se inicia a trama, mas não para repetir de novo os feitos [...], senão para gerar um novo presente e, com ele, um novo futuro [...]”.

O círculo ajusta-se ao caráter esférico das personagens, lembrando aqui da complexa inversão de papéis entre o humano e a máquina, na qual se delibera quem pode, ou melhor, quem realmente possui a capacidade de amar. Também podemos associar o círculo aos relógios e ao sintonizador de Monica, aparelhos considerados “reais” por Teddy, ao responder a pergunta de David sobre o tempo: “os relógios marcam o tempo. Os relógios são reais. A mamãe tem relógios, logo ela deve gostar deles. Ela tem um relógio no pulso, ao lado do sintonizador (ALDISS, 2001, p. 25). São trechos curtos e pausados; somente o terceiro, o conclusivo, é um período, o que faz Teddy assemelhar-se ao relógio do qual faz apologia, sendo suas palavras os ponteiros que indicam o vácuo temporal onde vivem humanos e máquinas. Ainda que Monica possua mecanismos para calcular o tempo com exatidão, os eventos sempre são protelados, como, por exemplo, o atraso do correio da tarde com a correspondência. Enquanto o ciclo das estações possui a singularidade de ser concomitantemente estável e caótico – visto que sua natureza é a fixa e periódica mutação do espaço-tempo –, os marcadores do relógio sempre retornam ao ponto inicial, sem, contudo, apresentarem nenhuma mudança no aparelho em si; do qual a mãe utiliza-se para tentar saber o momento de uma transformação bastante significativa em sua vida – a possibilidade de conceber um filho.

Quando, enfim, chegou a fotocópia da correspondência, esta trazia uma boa notícia; porém, no segundo conto, em que o foco é o inverno, não há nenhum esclarecimento prévio a respeito da gravidez, ficando uma lacuna entre as narrativas, o que aponta para a esterilidade amorosa de Monica, consoante ao espaço infértil onde a amendoeira perde suas folhas. A neutralidade temporal das máquinas²⁴ corresponde à aridez sentimental das personagens, sobretudo da “mãe”, que se liga a elas como a algemas. Reclusa ainda à sua sala, durante a narrativa anterior, ela questiona Teddy sobre o motivo de o menino evitá-la, bem como a possibilidade de ele ter medo dela. O urso, especializado em transmitir conforto, diz que seu dono não está assustado, acrescentando que os dois não se comunicam porque “o David está lá em cima” (ALDISS, 2001, p. 26). O superbrinquedo mentiu para Monica, cuja preocupação pelo filho mecânico também não era verdadeira, e sim o desvio de sua ansiedade por conta da mensagem que estava prestes a chegar. O interior da casa reforça essa sensação de isolamento das personagens, uma vez que o menino-androide “está lá em cima” e a “mãe” em baixo, de maneira parecida com o “silêncio absoluto da casa, com uma qualidade diferente de silêncio

²⁴ Tempo mecânico quer dizer único, que corre do infinito para o infinito a uma velocidade invariável, incapaz de modificar-se, como um relógio ou um autômato. É este o tempo da máquina: morto, rígido, repetido, igual ao anterior. Por ele se ordena a periodicidade dos movimentos métricos (SODRÉ, 1973, p. 78)

saindo de cada aposento” (2001, p. 26). A mudez é absoluta, mas diversa em seus respectivos espaços, que se entrelaçam aos halls inferior e superior, por onde os personagens transitam, sobretudo David, em sua “brincadeira de esconde-esconde”.

Até então, ficou evidente a necessidade de ocultamento das personagens, sobretudo considerando a omissão dos sentimentos de Monica e a incômoda programação amorosa de David, a qual ele expõe abertamente, o que, em contrapartida, o faz fugir da insensibilidade materna. Assim, se a “mãe” vai até o seu quarto, lá em cima, o autômato esgueira-se pelo hall, em direção ao jardim, com sua “malinha” a tiracolo. A descrição da casa, aos olhos de Henry, na única vez em que ele se encontra com a esposa, embeleza o lugar sobremaneira, com destaque para os “jardins instalados num eterno verão” e “a mansão georgiana [...] por trás de rosas e glicínias” (ALDISS, 2001, p. 30). A camuflagem holográfica é também discursiva, pois o verão que deveria ser eterno dura tão-somente o espaço de um conto, e a casa, tal como David, está escondida detrás da vegetação; de fato, “a ilusão era completa” (Idem, p. 30).

Em seguida, Henry comenta que os primeiros sintéticos possuem menos de dez anos de vida, acrescentando que as falhas estavam sendo eliminadas ano após ano. A felicidade da esposa espanta-o, mas, ao saber da fotocópia do correio no receptor de parede, ele percebe o motivo de tanta euforia; entretanto, nada se concretiza. Esse simulacro tecnológico por meio do qual o casal recebe a notícia funciona somente no microespaço da parede, onde também, posteriormente, estão o antigo barco a vapor e os velhinhos copulando. Por isso, tal espaço mostra ser uma divisória que coloca de um lado o verão e o inverno e do outro as benéficas estações, que, assim reunidas, são mais férteis do que o falso jardim ensolarado dos Swinton; tendo em conta que essa imagem vetusta só aparece no último conto, quando o pai, comovido, resgata David. Então, baseando-se nas situações-espelho vividas por homens e máquinas, entendemos que a tentativa inicial de eliminar as “falhas” é a verdadeira atitude transgressora, pois “o cientista, como a máquina, age sem se envolver emocionalmente, devidamente purgado em seu trabalho das paixões arrebatadoras, da nódoa, da loucura” (SODRÉ, 1973, p. 93).

No entanto, são “outras” as estações do último conto, significando que, ao contrário do verão e do inverno, o ciclo das personagens torna-se mais humano, ou seja, o cientista admite seus erros e purga-se não de suas emoções, mas de seu experimentalismo insípido. Assim, todos os espaços funcionam como cenas ambientadas conforme humanos e autômatos expressam ou não seus sentimentos, endossando assim a assertiva de Ozíris Borges Filho (2005, p. 99): “pode-se dizer que o ambiente é o cenário ou a natureza impregnados de um clima psicológico”. Ademais, as fotocópias impressas da parede transmitem uma espécie de

“esperança encenada”, como se só fosse possível a concepção da réplica – David, o modelo ideal de filho. A essa irrealização, acrescentamos as noções de deslocamento e de ausência, sobretudo no segundo conto “Superbrinquedos quando vem o inverno”. Conforme o parecer de Marisa Martins Gama-Khalil (2013, p. 25), essas três ocorrências devem desestabilizar os paradigmas convencionais, provocando uma fissura de limites infundáveis:

A transgressão encontra em alguns procedimentos – como o do deslocamento, o da irrealização e o da ausência – seu gesto discursivo, porque sua relação não é com a ideia de oposição a algo, mas com a de limite. Não se trata de negar, mas deslocar, irrealizar, abrir-se como uma fenda para que, do aparente “nada”, possamos desvelar muitas coisas.

O labirinto da residência dos Swinton é o exemplo de espaço onde o limite é uma ausência provocada pelo deslocamento e pela irrealização. Durante o inverno artificial, nota-se a junção dessa tríade fantástica, com o propósito de mostrar que a morbidez da estação e a persistência amorosa de David são faltas que “desintegram” o estereótipo da família feliz, cujo disfarce consiste nas mais avançadas tecnologias. Além disso, diante da pluralidade de vozes no contexto da segunda metade do século XX, no qual os movimentos anárquicos estavam em voga, a instituição familiar convencional foi considerada um relevante empecilho, sobretudo tendo em vista a “profunda aversão a todo projeto que buscasse a emancipação humana universal pela mobilização das forças da tecnologia, da ciência e da razão” (HARVEY, 1992, pp. 46, 47). Assim, atribuímos os desencontros e a incomunicabilidade dos personagens a esse “aparente nada”, uma fenda insólita que expõe a hipócrita classe média do século XX.

A *Ambient* de Monica é outro espaço de irrealização e ausência, uma vez que a inteligência artificial conecta várias pessoas sem estabelecer um contato direto, o que agrava o isolamento da personagem. Logo, a comunicação com o marido e as amigas gradativamente se apresenta impessoal e distante, assim como David, quando este incumbe Teddy de contar falácias para a “mãe”. Sua pontualidade para entrar em rede (às dezessete horas) sugere a alienação com o tempo neutro do relógio. As fotomontagens emitidas indicam a sobreposição de espaços vazios, aos quais se associam a indefinição sobre a existência de Deus, assunto principal da conversa. Várias mensagens são exibidas, exortando Monica a pensar que não está sozinha, porque Ele está em toda parte. Outras dizem que Deus é só um conceito, que é melhor ela procurar auxílio nas neurociências (ALDISS, 2001). A *Ambient*, como sua própria nomenclatura define, “é o cenário ou a natureza impregnados de um clima psicológico”

(BORGES FILHO, 2005, p. 99). Por isso, essa dialética é arrolada num espaço destituído de afinidades reais, sobretudo porque Monica ali declara que seu bebê morrera.

O inverno representa então o declínio de uma ordem social fundamentada nas tecnologias de ponta, tema que se perpetua na literatura de ficção científica, que ora apresenta um painel futurista remissivo, ora um campo inculto e ameaçador. Provas dessa duplicidade, os espaços fantásticos dos superbrinquedos são delineados fantasiosamente, o que poderia ameaçar o realismo necessário para se obter um efeito transgressor. Outrora, discutimos sobre isso, defendendo a ideia de que essa fenda insólita também transparece nas narrativas cujo efeito de real é menor. Ao observarmos os *topoi* do inverno (ou inferno) urdidos por Aldiss, encontramos microespaços que mostram essas antinomias da ficção especulativa, reforçando seu caráter de modalidade fantástica. Começamos averiguando o restaurante onde Henry almoça com sua colega Petrushka Bronswick e as “loiras decorativas” Angel Pink e Bubbles. Na descrição do local, há duas menções importantes para entendermos essas oposições: primeiro, é dito que o lugar pertence exclusivamente a ricos, segundo, que lá tem uma “janela de verdade por onde entra a luz do verão conspurcada de leve pela poluição”, “orgulho”, ressalta o narrador (ALDISS, 2001, p. 38).

Notamos que essa imagem opõe-se à janela de mentira e ao falso verão do jardim dos Swinton, sem contar que essa luz destoa do inverno predominante. Assim, infere-se que esses tecnocratas procuram espaços mais realistas, na medida em que criam avançadas mercadorias para seus consumidores, ou seja, suas tecnologias proporcionam um bem-estar ilusório aos outros, para que eles usufruam de uma “realidade” mais próxima do mundo. No entanto, desconfiamos da veracidade desse lume, cuja representatividade associa-se à lógica capitalista, já que o almoço é uma reunião de negócios. O brilho do verão, embora seja “real”, é conspurcado pela poluição, que ameaça a integridade desse clarão, mostrando que os distúrbios climáticos são o outro lado do conforto apreciado pelos convivas. A transformação da Synthank em Synthmania é mais um dos fatores que se ajusta a essa dúbia espacialidade. Ressurge, pois, a ideia de deslocamento em espaços lisos, uma mobilidade característica do capitalismo tecnocrata, que conduz os personagens por lugares ambíguos e fragmentários, numa jornada sem fim.

A última encruzilhada do conto apresenta-se aterradora, mas, ao mesmo tempo, esperançosa, conforme os paradoxos até então descritos. A narrativa preserva seu caráter fantástico até o fim, no qual aparece uma imagem redentora – o restabelecimento da crença de David em sua suposta humanidade. Um possível final feliz é vislumbrado, o que ameaça a aura fantástica criada pelos espaços infernais. Embora o androide esteja em meio a inúmeros

destroços, sua fé (ou programação) refaz-se, levando o leitor a pensar que sua antropomorfia ainda seja possível. Dessa feita, antevemos o desfecho do conto posterior “Superbrinquedos em outras estações”, de acordo com a prolepse tópica e comportamental do autômato. Para alcançar esse efeito último, o apartamento torna-se uma espécie de mausoléu fantástico, dado que as ilusões do inverno introduzem a ideia de declínio e morte. O advérbio “talvez” instaura a dúvida, de modo que a imprecisão das lembranças de Monica fique latente, adequando-se também às ilusões montanhosas da “cabina instalada no Callerium” (ALDISS, 2001, p. 41), como se a câmara fosse um enganoso microespaço alojado num macroespaço. Monica desce o promontório nevado sentindo forças naturais inexistentes, o que a faz lembrar-se de um afeto deixado para trás; é a queda de uma infância feliz no inferno gelado dos estereótipos. Se ela esperava encontrar vivacidade nas holografias da máquina, sua intenção fora debelada, uma vez que o achado não era uma dádiva, e sim outro simulacro, uma burlesca caixa menor dentro de outra maior.

Filipe Furtado (1980, p. 50), citando Elizabeth Bowen, afirma que os fantasmas tradicionais são agora os espaços tecnológicos da modernidade. Eles, “outrora, assombravam comboios e instalavam-se nas cabinas de luxo dos paquetes; agora são os telefones, os motores, os aviões [...] que lhes servem de meios de expressão”. A cabina da casa paradisíaca, embora não cause medo, intensifica a angústia de Monica, que se surpreende sozinha, nua e bastante aflita após o término da holografia. Posteriormente, as tecnologias começam a ruir, mostrando o que se esconde por trás da beatitude dos Swinton. O atordoante esvaziamento do Callerium mantém estreita relação com a “carcaça esquelética” (ALDISS, 2001, p. 43) da casa, sobretudo com a viela repleta de detritos, onde David apanha um botão de rosa em decomposição. Temos a sensação de fechamento, deflagrada inicialmente pela angústia de Monica e, por conseguinte, pela oscilação das luzes, enquanto o pequeno androide destrói o centro de energia da casa. Com isso, as incertezas decorrentes da solidão condensam-se nos pavimentos superior e inferior da casa, respectivamente o quarto de brinquedos e o hall, onde se achava o gerador.

Inversamente, é Monica quem está no lugar onde David ocupava, sendo o outro, por sua vez, revel e algoz, pois ele passa a dominar o espaço que outrora fora dela. Após essa permuta, a “madrasta má” é punida com a morte ao cair na escada, transformando-se naquilo que David recusa-se a admitir: um objeto inanimado. Logo, as posições inferior e superior são invertidas constantemente, sobretudo durante a encenação desse “último ato”. Da angústia de Monica até o instante de sua terrível morte, os espaços, além de se alternarem, vão em direção a um fragmentado e estreito abismo, como a abertura supliciante do inferno, representada nos

afrescos medievais. Sabemos que mais além se encontra a cidade poluída, donde fugiu a família Swinton, refugiando-se na ilusória mansão georgiana. Contudo, esse afunilamento do espaço não condiz com a possibilidade de libertar-se, transmitida pelo panorama urbano que se descortina diante de David, de maneira que a cidade se pareça mais com um labirinto aprisionador, no qual as vielas não desembocam em lugar algum. Além disso, David está no macroespaço externo da metrópole, onde “a luz modorrenta permeava tudo” e “o dia de verão chegava ao fim” (ALDISS, 2001, p. 43), ao contrário do inverno artificial da casa. Esse brilho sujo reitera a imagem anterior do lume alterado que atravessava a “janela de verdade” do restaurante onde almoçavam Henry e suas companhias. Assim como a roseira estragada, os lugares duplicam-se com o falso e o verdadeiro, de modo que se apresentem irrealizáveis, já que se colocam entre a utopia e a heterotopia.²⁵

Os espaços holográficos são utópicos, pois representam uma prescritiva moldura social, em que a família tecnocrata é manipulada pelo estado e pelas grandes corporações capitalistas. Porém,

o ser da ciência é movido pelo desejo do objeto desconhecido. O seu discurso constitui, portanto, um conjunto significativo dirigido a significado aberto, que é uma ausência (do verdadeiro): ele pretende mostrar o que não foi mostrado (SODRÉ, 1973, p. 37).

A perspectiva científica, embora esteja atrelada a um padrão uniforme, é incerta, visto que procura desbravar o desconhecido. A fim de aproveitar-se dessa indefinição; enquanto seus espaços permanecerem insolúveis, serão eles fantásticos, pois o que vimos “são espaços que incomodam por apresentarem a multiplicidade, a justaposição e a inversão de planos, a fragmentação das perspectivas” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 35). Ou seja, estão intercalados vários lugares indômitos, simultaneamente destrutivos e arruinados, mas que se renovam, recolocando-se em outros *topoi*, conservando a luz científica do verão entre os detritos do inverno; vale lembrar que a “luz modorrenta permeava tudo”, isto é, tornava-se múltipla, na medida em que ela se infiltrava por caminhos estéreis, o que sugere a diluição dos espaços enquanto laboratórios que querem dissecar as emoções, transferindo-as para as máquinas.

A única vez em que Henry retorna ao lar é a tentativa do cientista de encontrar o amor, percorrendo a senda tecnológica, já que em seu caminho ele embarca num metrô e,

²⁵ O primeiro seria uma convenção idealizada que preza pela justiça e pela igualdade, conforme o estatuto ou constituição vigente, sendo, pois, o espaço do poder público e de seus desdobramentos, como as universidades e seus campos de pesquisa tecnocientíficos. O segundo refere-se a locais que, mesmo à margem dos centros dominantes, são facilmente identificados; ele abrange complexos presidiários, casas de saúde mental (ou sanatórios) e abrigos para idosos e indigentes (FOUCAULT, 2001).

quando chega, exalta a *mirabilia* holográfica do seu jardim de verão, por onde passa antes de encontrar Monica e, sobretudo, antes de saber que possivelmente terá um “filho de verdade”. Nota-se então que David é somente outro procedimento tecnocrata que serve ao propósito de alcançar uma realidade efetiva (como a excepcional janela que permitia a luz do verão adentrar o restaurante), ou seja, trata-se de um experimento para testar os sentimentos do casal, preparando-o para a inédita oportunidade de vivenciar uma experiência afetiva genuína. Porém, o aborto da criança frustra essa esperança, ao qual associamos a esterilidade dos caminhos repletos de tecnologias, pelos quais transita o “pai”, que não consegue gerar nada além da réplica científica.

Com isso, vemos o lado heterotópico das invenções, o qual contesta a veracidade de seu lado experimental e utópico, da mesma forma como os presídios e asilos confrontam a racionalidade das instituições dominantes. Logo, postados entre a utopia e a heterotopia, a casa dos Swinton, seus microespaços e a viela infernal adquirem dimensões imensuráveis, pois intercambiam espaços sem se fixarem num lugar exato. As únicas coisas que perduram são a transposição de cenários e a rotatividade das estações, pelas quais se movem balizas inconclusas, ajustando-se às situações-espelho dos personagens. Reiteramos que um desses reflexos duplos é o macroespaço da residência, que, num primeiro momento, é descrita como a bela “mansão georgiana” (ALDISS, 2001, p. 30), mas que, ao fim, é retratada somente como uma “carcaça esquelética” (Idem, p. 43). Portanto, essa localização intermediária é o signo da atopia, ou seja, “é o espaço da experiência de fronteira” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 36):

O espelho, por exemplo, é uma atopia, uma vez que, situado entre a utopia e a heterotopia, ele traz a um só tempo o real e o irreal. Pelo espelho, a pessoa é capaz de ver-se em um espaço onde não está, entretanto o espelho existe realmente e tem um efeito retroativo, pois por meio dele a pessoa se descobre ausente no lugar onde está.

No terceiro capítulo, discutiremos sobre a relação do autômato com o homem, com base no conceito de atopia, enfatizando principalmente o terror desencadeado por esses “corpos sem alma”. Mas, por ora, continuaremos a inventariar as espacialidades tecnológicas mencionadas nos textos de Aldiss, buscando nelas símbolos cronotópicos condizentes com as noções de ausência, deslocamento e irrealização. No último conto “Superbrinquedos em outras estações”, o narrador inicialmente descreve Refugo, “uma cidade esparramada nas cercanias do centro da cidade” (ALDISS, 2001, p. 45), retomando a imagem de David e Teddy esparramados no chão, assistindo ao elefantinho engraçado do vidlivro. Presumimos

então que esse novo local é uma reatualização do quarto de brinquedos, com a ressalva de que ele é agora o reduto de tecnologias ultrapassadas. A mobilidade infundável continua, a exemplo do Fixer-Mixer que transporta David, um androide defeituoso de rosto despedaçado. Esse polvo-autômato liga-se semanticamente aos outros veículos: o metrô e o antigo barco a vapor. Tal aspecto causa dúvida quanto à permanência do pequeno autômato em Refugo, dando a impressão de que sua estada nessa caótica versão do quarto de brinquedos será curta.

Ao chegar, David conhece um “velho servitor de supermercado”, que o adota, levando-o para uma carcaça queimada de uma unidade de refrigeração (ALDISS, 2001, p. 45). O superbrinquedo acha a nova moradia aconchegante, pois ela remete aos destroços da residência dos Swinton. Notamos, assim, que o macros espaço de Refugo é um prolongamento da casa destruída (assim como os tentáculos do polvo sugerem sua analogia com os demais veículos), cuja localização, em contrapartida, não fica “nas cercanias”, embora ambos tenham carcaças queimadas, prontas para receberem autômatos danificados. Ininterruptamente, restos são esparramados, forrando os dois últimos contos com lugares cadavéricos, remanescentes de espaços nobres, como a “mansão georgiana” de Henry. Tal declínio, continuidade do inverno anterior, notabiliza-se numa das ilhas dos mares do sul, onde se encontra Henry, participando de outra reunião sobre os investimentos da agora intitulada “World-Synth-Claws”. Após seus inimigos negarem sua proposta de implementação e controle da atmosfera artificial em Marte, o “pai” de David é demitido e anda sem rumo, arrependido de seus atos, pelas praias do local, donde constata que o prédio do hotel está numa posição ameaçadoramente inclinada, afundando-se aos poucos na areia. Essa visão e os entulhos que chegam até ele pela maré reforçam esse ciclo de quedas residuais das organizações tecnocratas. Assim, as tecnologias tornam-se fantasmagóricas, pois se mostram atópicas, no sentido de que retrocedem, como explicou Marisa Gama-Khalil sobre o reflexo especular, a um espaço outrora habitado, onde há a ambígua presença de um local ausente. Com isso, David não pertence, tampouco reside unicamente no centro da cidade, já que, sendo uma personagem utópica,

[...] não possui exatamente um lugar que é o seu. Se possui, ela o deixou ou perdeu-o e jamais volta a ele, mesmo que o procure incessantemente. Se volta, torna a perdê-lo ou deixá-lo. Além disso, nada consegue prender essa personagem a outro espaço, nem mesmo o amor. Quando esse ocorre, geralmente um fato trágico acontece, via de regra, a morte da heroína, e o herói é impulsionado para frente mais uma vez. Ela transita de um não-lugar a outro, atravessando inúmeras fronteiras, inúmeros países, regiões desconhecidas [...]. O caminho é o seu não espaço e a sua própria razão de ser (BORGES FILHO, 2005, p. 115).

Conforme verificamos, tais fronteiras são atopias, de modo que o amor de David restrinja-se a situações circulares, nas quais não vemos eventos temporal e espacialmente sucessivos, em que possa haver continuidade e mudanças efetivas. Os deslocamentos são inúmeros, mas tendenciosamente reiteram as situações, ainda que estas apontem sempre para uma possibilidade redentora, tanto para David quanto para Henry, que se arrependera de suas faltas. Como destacou Oziris Borges Filho, a trágica reviravolta romanesca concede outro ritmo à jornada do herói, impulsionando-o para frente, de maneira que um acontecimento remissivo pareça estar logo adiante. Porém, o fio dos acontecimentos retorna ao ponto inicial, mediante cenas paralelas às contidas no verão e no inverno. Assim, a chegada do caminhão a Refugo (carregando robôs obsoletos) reescreve o trajeto do Fixer-Mixer, quando da ida de David para as “profundezas das velas enferrujadas” (ALDISS, 2001, p. 52).

Agora, já não se trata somente da única viela defronte à carcaça da casa, mas de inúmeros caminhos que levam a abismos de máquinas sucateadas. O labirinto da casa paterna é redimensionado em Refugo, ganhando vários caminhos por onde as máquinas continuam seus alucinantes deslocamentos, no decorrer dos quais apresentam semelhanças com imagens precedentes, mas sempre criando novas perspectivas. O robô que cai do caminhão trabalhava no metrô; seria este o mesmo em que Henry embarcara com Jules? A lâmpada do mecano havia se quebrado, assim como o centro de energia da casa e a face de David, o que deveria causar a paralisação das engrenagens dos autômatos descartados. Contudo, os robôs ajudam-se mutuamente num local chamado “Damos-jeito-em-você”, onde são feitos reparos de toda ordem. A restauração e o implante de novas peças corroboram com o giro dessa roda de situações similares e, principalmente, com a reordenação dos acontecimentos anteriores. Com efeito, em se tratando das expressões artísticas da modernidade, encontramos essa colagem de espaços (HARVEY, 1992), muito em voga na 2ª metade do século XX, de modo que tais manobras consigam, ao mesmo tempo, justapor diversos lugares e propiciar novas aberturas.

Uma delas é a sugestão de elementos ligados às estações que ficaram faltando – a primavera e o outono. Henry, durante sua confissão, evoca Deus, manifestando a crença de que Ele existe, ao contrário de Monica, em sua *Ambient*. Nesse ínterim, o narrador descreve o voo das andorinhas sobre a praia, onde o volumoso areal ameaça engolir o hotel em que ele aproveitara os derradeiros instantes de seu “sucesso vazio” de sentimentos (ALDISS, 2001, p. 50). As andorinhas tradicionalmente são as mensageiras da primavera, “o dia da sua volta (equinócio da primavera) era ocasião de ritos de fecundidade” (CHEVALIER e

GHEERBRANT, 2006, p. 51). Elas anunciam o renascimento de David na Synthank, após o verão e o inverno ilusórios imiscuírem-se nos espaços “semimoventes”, como as gravuras do vidlivro e as fotomontagens retiradas da *Ambient*. Todavia, essa jornada não tem um final absolutamente romanesco, pois “viajar de modo liso é todo um devir, e ainda um devir difícil, incerto” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 5). Os espaços vão desfiando-se por praças de lixo à esquerda – o lado amaldiçoado – da cidade arruinada, de acordo com a convicção de David de que Refugo não é seu lugar, embora, no antigo lar, humanos e autômatos não fossem tão fraternos quanto às máquinas avariadas com as quais passa a conviver. Não obstante, os sentimentos do cientista começaram a surgir a partir do momento de sua demissão, como se ele fosse igualmente descartável, de maneira parecida a quando abandonara seu “filho de brincadeira”, exceto que a programação amorosa deste sempre resistira a todos os percalços.

Entendemos então que a verdadeira afeição do “pai” somente se manifesta em meio a espaços destruídos, característica esta que ele atribui a si mesmo em sua conversa com David no apartamento “velho e maltratado” de Riverside (ALDISS, 2001, p. 53). Esse lugar, aliás, se encontra do outro lado do rio, conforme a tradução de seu nome, a sugerir que o fluxo da saga terminará, devido ao significativo reencontro do cientista e de sua criatura. A parede defeituosa e as cenas dos anciões copulando, bem como a empresa quase inoperante, que volta a ser qualificada de Synthank, sua antiga alcunha, condizem com a estação do outono, à qual nenhuma menção explícita foi feita. Nesse período do ano, as folhas perdem o viço e morrem; todavia, em seu lugar, surgem frutos, ovários desenvolvidos que concebem outras sementes. Logo, inferimos que o atualizado cérebro de David e a ascese emotiva de Henry fazem deles uma renovada progênie, que nasce da árida farsa mecânica inerente ao verão e ao inverno; estações inicialmente solitárias, visto estarem ainda separadas do ciclo completo do último conto, tal como fora o isolamento da criança-androide e do “pai”.

Assim, “traduzida em termos rituais, a estória romanesca de procura é a vitória da fertilidade sobre a terra estéril” (FRYE, 1957, p. 191). As estações foram reunidas no último conto, as luzes foram se acendendo no corredor da Synthank, semelhantemente ao brilho do sol de verão que adentrara a janela do restaurante, ou ao lume artificial que se alongara por entre as venezianas da casa dos Swinton. Até Jules, o mordomo mecânico, que possuía, em seu aspecto realisticamente maduro, certa cordialidade familiar, segundo Monica, fora trocado por um “assistente de verdade”, Ivan Shiggle, que factualmente ajudou Henry na empresa por muitos anos, portanto, sujeito já experiente na produção e manutenção de autômatos. Com essa permuta, as relações tornaram-se mais humanas, retomando a ideia de ressurreição em meio às ruínas do outro, das quais a velhice de Shiggle e de Jules e os espaços deteriorados

são apêndices. Todavia, conforme mostramos com a citação de Deleuze e Guattari (1997), os espaços lisos constituem-se de superfícies infinitas, de maneira que, apesar de seu aparente desfecho favorável, a saga de David sinalize para esse *continuum* infindável, pois incontáveis réplicas suas estão prontas para serem distribuídas nos países do hemisfério sul. Dessa forma, pensamos que o ciclo provavelmente se perpetue, com pequenos autômatos dispersos em espaços indômitos, devido a novas e frustradas tentativas de realização de suas programações amorosas.

2.2. “Os autômatos” em territórios desconhecidos, unidos por correntes de fogo.

Em “Os autômatos”, o Turco falante é a atração principal da cidade, por conta de seu formato bem engendrado, ao contrário das obras de arte costumeiramente expostas em feiras e mercados. O acesso ao autômato é restrito, de modo que só aqueles propensos ao oculto podem aproximar-se do local, como se tais pessoas pactuassem com a atmosfera de mistério que circunda a majestosa figura. Essa meticulosidade do engenhoso artefato, de certo modo associa-se aos “eleitos” dignos de interpelar o vidente, cuja postura enigmática é um pólo atrativo para os que possuem uma personalidade exaltada. Dessa forma, “muitas eram as conjecturas sobre o meio utilizado naquela comunicação maravilhosa; as paredes eram examinadas, também os cômodos vizinhos, os objetos – tudo inultimente” (HOFFMANN, 1993, p. 86). O exame minucioso do espaço onde se encontra o autômato equivale à análise científica em voga, cuja perícia avaliativa é questionada, à medida que os observadores não conseguem achar provas contundentes que evidenciem o diálogo entre o artista e sua obra.

Enquanto há um seletivo grupo de “cientistas” bem próximos do artefato, Ludwig, Ferdinando e seus amigos, por sua vez, colocam-se à distância, conversando animadamente sobre as impressões destes que estiveram com o vidente. O serão do qual fazem parte é um horário recreativo, um período fora dos limites temporais da jornada de trabalho, de maneira que seus espíritos fiquem mais excitados por causa da displicente alegria demonstrada em tais horas. Temos duas reuniões distintas, mas que comungam com o propósito de investigar o autômato. Os visitantes são pesquisadores munidos com lupas e óculos, com a intenção de revelar os mecanismos que possibilitam ao titeriteiro repassar seus vaticínios. Já os outros, filtrando as inferências dos primeiros, preferem tratar o caso de modo mais subjetivo, sobretudo porque suas conjecturas intensificam o enigma do Turco. Ludwig demonstra medo e insegurança ante essas estátuas, mencionando a ocasião em que fora “levado a uma sala com figuras de cera”, e também ressalta sua incapacidade de visitar uma exposição dessa natureza

(HOFFMANN, 1993, 87). Se o grupo dos cientistas intriga-se com o autômato, os que fazem parte do serão, especialmente Ludwig e Ferdinando, espantam-se sobremaneira, comparando o Turco com figuras de cera vistas em outras exposições, nas quais as pessoas conversavam sussurrando, a sugerir que os cerúleos personagens podiam supostamente ouvi-los.

O diálogo animado durante o serão, o sussurro apavorante das salas onde estão as figuras de cera e a conversa exaltada do artista com o público são inflexões inconstantes em espaços não menos imprecisos, onde existem vários lugares – como na sala do Turco –, apesar do limitado nicho em que está o vidente. Esses painéis ao mesmo tempo desconexos e mútuos tentam associar o espaço da ciência ao do espetáculo artístico, um intrigante mote para forjar o ambiente animado do serão. Ludwig quer afastar-se de tais lugares, mas parece ser atraído pelo mistério das máquinas que imitam o homem, e acaba concordando em ir à exibição do Turco falante. Contudo, de início, ele e seus amigos tiram suas conclusões, baseados no olhar científico daqueles que primeiro verificaram os mecanismos do autômato. “O escopo de tais artifícios é apresentar a estória através de uma neblina distensa e contemplativa, como algo que nos entretém, por assim dizer, sem confrontar-nos [...] (FRYE, 1957, p. 200). Porém, esse recurso, para além de uma simples diversão à parte, acaba causando medo nos amigos, pois a névoa provocada pelo distanciamento aguça incisivamente o imaginário de todos, o que torna o autômato ainda mais maravilhoso.

No fim, sucede esse confronto direto, e Ludwig e Ferdinando vão até o local onde o artista exhibe sua obra mecânica. Contrariando as expectativas de todos, o autômato é visto de maneira cômica por parte de Ludwig, que tece gracejos e pilhérias a respeito, ofendendo o artista e sua marionete. Mas então acontece outra reviravolta: Ferdinando, para salvar a honra do vidente, questiona-o sobre a possibilidade de reencontrar sua amada, ao que o outro responde negativamente, inclusive sentenciando seu fim no instante em que vê-la de novo. A efusão emotiva gerada pelo vaticínio, bem como as descrições dos espantosos feitos dos autômatos, marcam o texto com hipérboles,²⁶ que sempre se identificam com espacialidades incógnitas, por intermédio de um tom grandiloquente ou do já citado sussurro, ou pianíssimo; são escalas distintas, mas sempre intensas, ecoando por lugares dos quais poucas e precisas menções faz o narrador. Quando os dois amigos saem do salão do Turco, não há nenhuma referência sobre onde eles estão, como se a predição os tivesse transportado para um não-lugar, sobretudo porque este é o ponto de partida para a digressão explicativa de Ferdinando.

²⁶ A hipérbole é uma figura de linguagem que, integrada à modalização do pretérito imperfeito, constrói a atmosfera fantástica, cuja incerteza é sua principal característica, possibilitando assim várias saídas discursivas, como também inúmeras entradas; logo, não há uma postura fixa das personagens, tampouco espaços definidos, de modo que o inexplicável torne-se mais latente à medida que tentamos decifrá-lo.

Não se trata, porém, de uma elucidação, mas sim de outro véu que cobre ainda mais a relação entre o artista e o autômato, já que são incluídas nessa conexão a misteriosa amante e sua arrebatadora canção.

Os territórios descritos durante a divagação de Ferdinando são respectivamente a Prússia Oriental, B, K e M,²⁷ sugerindo a continuidade do espaço secreto onde os amigos estavam antes. Só o território prussiano é identificado, o qual remete ao Turco falante, cujo nome e grandeza são atribuídos ao oriente, associando-o assim à “animação quase selvagem” e às “ideias mais loucas” de Ferdinando e de seus companheiros de viagem (HOFFMANN, 1993, p. 91). O ponto zero é o catalisador das emoções e de suas consequentes dissonâncias, pois “o sentimento de estranheza aparece [...] tão logo se tenham passado os limites de sua pequena região” (DUBY, 1997, p. 62). Como constatamos, não há referências precisas quanto às dimensões dos locais, sendo estreito o recinto do autômato, enquanto sua sala é repleta de cantos. Logo, os espaços por onde Ferdinando viaja são os mais propícios para sua exaltação juvenil vir à tona, já que entrar num território estrangeiro representa ultrapassar uma fronteira proibida e confrontar o desconhecido.

Lembramos dos conceitos sobre ausência, deslocamento e irrealização (GAMA-KHALIL, 2013), uma vez que eles cingem os espaços da narrativa, formando uma corrente fantasmagórica. São localidades amenas e vívidas, nas quais, a princípio, se observava (e se sentia) os “bonitos arredores” de uma “atmosfera maravilhosa” (HOFFMANN, 1993, p. 91). Porém, a excursão dos jovens, a qual já é bastante sinestésica, culmina na hospedaria, onde todos se embriagam com um ponche previamente preparado, de modo que a excitante excursão alcance o ápice da loucura. Antes disso, vemos marcações temporais e outros sinais que precedem a noite onírica de Ferdinando, sendo eles o disfarce com as toucas de dormir e a reincidente e alegre corneta do postilhão. Destarte, percebemos a utilização de caracteres que projetam acontecimentos futuros, prolepses que apontam para o “sonho acordado” do rapaz e para a canção da bela e enigmática musa. Assim que o amigo de Ludwig, “sem de fato estar embriagado”, retorna ao seu quarto e deita-se, com o sangue ardendo “como uma corrente de fogo através dos nervos” (1993, p. 92), tem ele várias impressões: a primeira é a de que alguém sussurrava no quarto ao lado, uma voz masculina que instrui outra pessoa a estar pronta na hora determinada. Em seguida, ouve-se alguém abrir e fechar a porta e, depois de um silêncio profundo, “suaves acordes vindos de um piano” (Idem, p. 92).

²⁷ Omitir os nomes dos locais também é uma estratégia dos românticos para fomentar o imaginário dos leitores, como se estes pudessem digredir com Ferdinando, construindo, a partir dessas sugestões espaciais, um cenário contemplativo e transcendental.

Sabemos posteriormente que o quarto de Ferdinando fica no andar superior da hospedaria, tendo relação com o prédio onde o Turco falante é exibido, principalmente porque a animação letárgica do rapaz faz parte da névoa que outrora se instalara em suas impressões iniciais, deliberadas durante o serão. Embora, depois, ele assuma se tratar de um sonho, não conseguimos atestar a veracidade dessa informação, já que, ao acordar com o som da corneta, o rapaz entrevê a cantora na janela ao lado, a qual, por conta de seu abastado chapéu de viagem, não deixa seu rosto à vista. De fato, havia uma mulher ao lado, a quem Ferdinando dedica seu amor, inclusive afirmando que a conhece desde criança, mesmo sem nunca tê-la avistado antes. Mesmo assim, duvidamos se ela realmente é a divina cantora, pois a louca embriaguez do rapaz pode ter confundido seus sentidos, fazendo-o escutar sons inexistentes e vislumbrar imagens inconcebíveis.

Por certo, o objetivo é interligar esses lugares com as arrebatadoras “correntes de fogo” dos acordes musicais, pois “quanto mais o narrador [...] demonstra seu sentimento em relação ao espaço, mais a espacialização será subjetiva” (BORGES FILHO, 2005, p.108). A canção entoada pela misteriosa mulher é um dos principais elos dessa corrente de fogo que perpassa personagens e localidades, analogicamente vibrando no balaustre do círculo restrito que cerca o Turco falante e nos anúncios musicais do postilhão, assinalando assim a passagem para um plano sensitivo e transcendental:

Mio ben ricordati
s'avvien ch'io mora
quanto quest'anima
fedel t'amo.
Lo se pur amamo
Le fredde ceneri
nel urna ancora
t'adorerò!²⁸ (HOFFMANN, 1993, p. 92)

Tais versos exortam Ferdinando a lembrar-se da donzela, que jaz no túmulo, em adoração ao amor do rapaz. Esse lugar é mais interno do que externo, de maneira que ambas as estâncias, a da canção e a da cantora, sejam praticamente uma só, ou seja, a metáfora da intuitiva lembrança do jovem, as cinzas frias que restaram na urna. A adorada de sua alma, a qual ele carregava no peito desde a infância, reaparecera em sonho (ou vigília contemplativa); mas duvidamos desse amor, sobretudo porque o destino cruel que a arrancara dos braços de Ferdinando não é revelado. Lembramos, pois, que o foco por enquanto é o “andar de cima” da

²⁸ “Meu bem, recorda-te, se acaso eu morrer, o quanto esta alma fiel te amou. Se por ventura as cinzas frias puderem amar, ainda da urna, te adorarei!” (Tradução do Prof. Dr. Luís André Nepomuceno).

hospedaria, ou melhor, o espírito exaltado do rapaz. Este se encaixa no perfil do gênio romântico, aquele que não se ajusta ao mundo e, por isso, cria para si espaços remissivos, onde são cultuados os sentimentos mais profundos da alma. As cinzas frias conectam-se à morte viva (ou vida morta) das figuras de cera e dos autômatos, como se a imitação do homem fosse o empecilho fatal para a comunhão entre o sujeito e o transcendente. De acordo com essa premissa romântica, as identidades aos poucos se apagam, na medida em que se nega o mundo ultrassensorial, temerosamente se comportando de modo parecido aos trejeitos do Turco falante.

Assim, quando Ferdinando é despertado pela corneta do postilhão, além de não se lembrar de ter conhecido nenhuma rapariga em sua infância, tem ele uma reação involuntária, como um dos tiques do vidente:

Diante da casa, falava-se muito e em voz alta; **mecanicamente**,²⁹ levantei-me e fui à janela. Um homem mais velho e bem vestido ralhava com os empregados do correio por terem quebrado alguma coisa em sua elegante carruagem (HOFFMANN, 1993, p. 93).

Essa postura mecânica acontece logo após seu despertar, como se Ferdinando recobrasse a consciência exterior e inócua do mundo capitalista, cujas pessoas possuem vozes estrepitosas, vestimentas excêntricas e soberbas carruagens. O lado de fora da hospedaria apresenta a fachada opressiva da exigente burguesia, com velhos autoritários que ralham com seus empregados, em detrimento do andar interno, que é qualificado como “superior”, em função da arrebatadora melodia ali ecoada. Além disso, posteriormente, Ferdinando não conseguiu reconhecer sua musa no instante em que ela apareceu na janela ao lado, usando um enorme chapéu de viagem, mais outro espalhafatoso ornamento. No entanto, restabelecendo sua sensibilidade romântica, ele mira o olhar incandescente da mulher, enquanto esta se retira do albergue, comprovando, de maneira tendenciosa, que ela era sua amada cantora. A todo momento, esse olhar duplica-se, assim como as tonalidades musicais que ressoam ora com um agudo e veemente estentor, ora com acordes límpidos e amenos. Com isso, Hoffmann muda constantemente as perspectivas das personagens, embaralhando seus cinco sentidos, sobretudo a visão, cujo cambiante posicionamento reflete essa imprecisão analítica, de sorte que haja sempre um distanciamento e uma significativa mudança interespaçial. Também assinala essa postura do autor o momento em que, de seu quarto, Natanael, protagonista de “O homem da

²⁹ Grifo meu.

areia”, enxerga Olímpia através de um binóculo, apaixonando-se perdidamente por ela, devido ao equívoco de considerá-la, à distância, uma belíssima mulher.

Percebe-se que esse olhar ambíguo, além de ser provocado pelas lentes, também tem sua causa evidenciada nessa relação paradoxal de distância e proximidade, bem como na rotatividade de planos (superior e inferior). Korfmann (2006) salienta que essa visão incerta representa a formação da sociedade moderna do século XIX, no que diz respeito à ausência de um lugar privilegiado no qual o observador possa inferir precisamente acerca de seu alvo. Logo, identificamos o receio romântico de se haver com as inovações científicas da época, de modo que os espaços tornem-se lacunares e terríveis, como o local onde o Professor X guarda sua orquestra de marionetes. Hoffmann constrói esses espaços com o propósito de analisar os meios de expressão musical, questionando os instrumentos que só mimetizam os sons naturais e exaltando aqueles que, ao contrário, de fato mediam tais inflexões. Sendo assim, a própria narrativa é um laboratório, no qual as cobaias são a arte iluminista e a romântica, que, por sua vez, oposta ao experimentalismo científico, quer que seus acordes permaneçam ignotos, para que prevaleça a imaginação, em lugar do racionalismo.

Por isso, levando em conta que os autômatos são, ao mesmo tempo, protótipos tecnológicos e objetos de arte, notamos que perdura a concepção medieval que une a ciência à magia, o que eventualmente insere espaços ocultos em locais dominados pelo cientificismo. Com isso, para além da aversão à arte mecânica iluminista, em contrapartida às suas formas puras, acha-se um refúgio sentimental de circunferências suspensas, como as abóbadas da sala onde estão os autômatos de Danzig. Outro exemplo é a equivalência da restrição imposta ao Turco falante e ao Professor X, já que o primeiro é cercado por um balaustre, enquanto o segundo, “há muitos anos se encontra dentro dos muros de nossa cidade, sendo conhecido e reverenciado por todos” (HOFFMANN, 1993, p. 97). Esse *locus* urbano assemelha-se a uma cidadela fortificada, onde o cientista é também uma ilustre personalidade, em função dos seus experimentos com autômatos.

Sabemos, ademais, que o vidente mecânico só chamou a atenção do público após os sigilosos reparos do professor, mediante os quais o Turco pôde apresentar sua loquaz vivacidade, bem como o “claro-escuro” a que o narrador inicialmente se refere. Lembramos, ainda, de Marte, o divino autômato encerrado em sua sala destoante, onde o transcendente encontra-se na parte elevada do aposento, acima da terrível cacofonia das máquinas. Já o cientista, segundo o ancião, dedica a maior parte de seu tempo ao estudo dos acordes naturais, sendo essa tarefa, ao contrário do que se pensava, seu principal foco. Dessas posturas, depreende-se que os espaços e seus agentes mascaram a arte romântica, que sempre se oculta

nas partes sugestivamente amplas dos cômodos, ou então em suportes corrediços, como o balaustre que cerca o vidente. Bella Josef (1986, p. 183), ao discorrer sobre as funções da literatura, tece o seguinte comentário:

Tomar os elementos da cultura que a sociedade instituiu, reorganizá-los e invertê-los (ou trair) foi um dos processos mais característicos de uma literatura que não se identifica com o que ela é, mas considera seu dever denunciar a alienação que deforma e inibe no ser humano sua verdadeira essência, seus impulsos mais vitais. É essa traição que chamamos traição benéfica. Inversão que consiste principalmente em usar contra uma ideologia elementos que ela mesma criou.

Em “Os autômatos”, os “laboratórios” do Professor X traem sua finalidade ternária: observação, constatação e inferência. Isso porque a ciência afirma ser esse processo infalível e limpo de nódoas emotivas; entretanto, os títeres invertem tal acepção, já que eles mesmos e os locais onde ocupam são invadidos por acordes intuitivos. Conforme já frisamos, existe um dado importante que potencializa a revolta dessas tecnologias contra sua ideologia científica: as múltiplas perspectivas. A reorganização dos espaços implica em confundir não só a lógica experimental, mas também os sentimentos evocados pela “invasão mágica” da arte no terreno das tecnociências. Num primeiro momento, ao visitarem o professor, Ludwig e Ferdinando incomodam-se sobremaneira diante de sua aparência charlatã, impressão que se intensifica ao adentrarem seu luxuoso salão repleto de músicos-autômatos, que, munidos de toda sorte de instrumentos, começam a executar um pianíssimo, seguido por uma clave em fortíssimo. A pompa intrínseca a esse espaço remonta aos viajantes misteriosos da digressão de Ferdinando e à alternância sonora entre os sussurros do quarto da hospedaria e a corneta do postilhão. Além disso, percebemos que os sons vacilantes funcionam como uma espécie de paródia ao juízo emitido sobre o que seria a música para o ser humano.

A repugnância dos dois amigos, sobretudo de Ludwig, em face desse número musical acaba quando eles descobrem que o jardim onde visitam é o principal “laboratório” do Professor X, ainda mais quando ouvem uma menina cantar os mesmos acordes de *Mio ben ricordati s'avvien ch'io mora*. Com isso, a alternância entre o pianíssimo e o fortíssimo indica também a substituição dos espaços temerosos por outros benfazejos, sugerindo que, apesar da instrumentalização musical, sempre existe a possibilidade de recordar-se do âmbito onde a melodia transcendental reside. Vemos, além disso, das classes majoritárias, a perigosa postura alienante, a qual, de acordo com Bella Josef, inibe os impulsos vitais do ser humano. Em contrapartida, a trama hoffmanniana projeta o reflexo invertido do salão luxuoso na descrição

do maravilhoso jardim, onde eram entoados “estranhos acordes e melodias, como se ali fosse habitado por fadas e espíritos” (HOFFMANN, 1993, p. 110). Tais entidades redimensionam o espaço conforme a sensibilidade de Ferdinando e de Ludwig:

Essa relação passional pode dar-se de duas formas. Em uma delas, a relação é afetiva. A personagem sente-se bem no espaço em que se encontra, ele é benéfico, positivo, eufórico. Nesse caso, temos a **topofilia**. Por outro lado, a ligação entre espaço e personagem pode ser de tal maneira ruim que a personagem sente mesmo asco pelo espaço. É um espaço maléfico, negativo, disfórico. Temos então a **topofobia** (BORGES FILHO, 2005, p. 117).³⁰

Não há como realizar essa delimitação espacial no conto de Hoffmann, pois os locais sempre esboçam o “claro-escuro” das profecias do Turco, de forma que os “murmúrios do vento” ecoem como a “voz do diabo”, quando da visita de Ludwig ao Ceilão, ou como o “dilacerante acorde” de um “plangente lamento” na baía de Kurisch, na Prússia Oriental (HOFFMANN, 1993, p. 106-107). Esses timbres, segundo o amigo de Ferdinando, são manifestações instintivas resultantes do vínculo primitivo entre o homem e a natureza, união benéfica entre o *topos* e a subjetividade. Logo, as canções fecundas procedem da mescla de sentimentos opostos, tais como o medo e a compaixão, cujo teor, aliás, é “dilacerante” para Ludwig. As descrições da vegetação do jardim abusam desse “claro-escuro”, rodeando-o com sinestesias cruzadas (visão e audição), como “os sons cristalinos” que “irrompiam das árvores e dos arbustos sombrios, harmonizando-se em maravilhoso concerto” (1993, p. 109).

Acontece então a fusão dos sentidos, semelhantemente ao lume do cristal que surge das sombras, uma harmonia exegética de contrastes, da qual o Professor X toma partido, com uma expressão amável, oposta à face grotesca que mostrara junto aos seus autômatos. Os românticos preferem esse amálgama de sentimentos a suprimir sua vivacidade com uma visão unilateral da natureza, a que se propõe a ciência, mediante a tríade antes citada. Essa junção de pares conflitantes desmistifica a heterogeneidade das coisas e dos seres, reconstruindo o ambiente natural sob um viés intuitivo, “em que a percepção é feita de sintomas e avaliações mais do que de medidas e propriedades. Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras [...]”. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 3). Além disso, a identificação das regiões por onde Ludwig passa opõe-se à omissão das demais, o que insere outra antinomia paralela aos dissonantes acordes da trama. Nota-se, pois, a impossibilidade de se separar uniformemente os espaços topofílicos

³⁰ Grifos do autor.

dos toposfóbicos, em vista da indefinição das sensações expressas em cada local. A relação das personagens com seus respectivos lugares evidencia o amálgama do que é benéfico, positivo e eufórico com o maléfico, negativo e disfórico, como se isso de fato fosse necessário para ampliar a vivência do homem oitocentista.³¹

Tão semelhante a esse distúrbio espacial é a viagem anacrônica de Ferdinando, a qual é “programada”, porém omitida, ocultando-se assim sob a misteriosa névoa que cobre os adágios do autômato-vidente. Este é acionado após o artista o dar corda, de maneira similar às engrenagens do grande relógio antigo da casa paterna, do qual o amigo de Ludwig, com repugnância, recorda-se, declarando que os mecanismos imitavam “os sons de uma harpa, que a cada hora tocava sua musiquinha”, provocando nele “um mal-estar realmente torturante” (HOFFMANN, 1993, p. 105). A casa paterna é a sede do relógio musical, que se associa às marcações sonoras da corneta durante a viagem da personagem, bem como à intolerável harpa eólica, já que se trata de uma tecnologia puramente mimética. Essa paternidade remonta ao Iluminismo e a seus avanços tecnológicos, sobretudo às investidas científicas em outras áreas do conhecimento, utilizando como fundamento os métodos analíticos do pensamento clássico. Assim, o som repugnante da harpa assinala a repetição mecânica do tempo, em contrapartida às múltiplas perspectivas da música, com as quais o jardim do Professor X ganha tonalidades fortemente sensoriais, como as “chamas de fogo que galgavam os céus”, depois de os jovens amigos apreciarem os diversos acordes da paisagem edênica. Desse modo, a harpa do relógio indica o não-lugar, justamente por sistematizar horários precisos e funcionais, prescindindo da relação afetiva e comunitária do indivíduo com seu espaço. Anthony Giddens (1991, p. 27) comenta a respeito:

A invenção do relógio mecânico e sua difusão entre virtualmente todos os membros da população (um fenômeno que data em seus primórdios do final do século XVIII) foram de significação-chave na separação entre o tempo e o espaço. O relógio expressava uma dimensão uniforme de tempo “vazio” quantificado de uma maneira que permitisse a designação precisa de “zonas” do dia (a “jornada de trabalho”, por exemplo).

A viagem de Ferdinando é igualmente uma extensão vazia do relógio, pois tempo e espaço na maioria das vezes permanecem incógnitos, ou seja, não existe uma referência explícita acerca da duração da trajetória, cujo início deu-se “há vários anos”, “depois de uma

³¹ Reiteramos, assim, a noção de múltiplas perspectivas, enfocando-a agora nas questões sociais do século XIX, a exemplo dos conflitos deflagrados pela emancipação burguesa, cujo escopo era o espaço vago deixado pela aristocracia. Assimilar esse *locus* em meio à crise bélica fora uma tarefa dolorosa e incerta, tal como a análise e a recepção das díspares inflexões do conto de Hoffmann, as quais são sintomas dos receios da burguesia europeia.

temporada” na Prússia Oriental. Mesmo quando o horário estabelece uma dimensão uniforme, caracterizando uma situação específica, sua determinação acaba não se realizando; vemos essa impossibilidade nas atitudes burlescas do rapaz, que chega “exatamente ao meio-dia” (HOFFMANN, 1993, p. 91), arrebatada as toucas de dormir da estalajadeira e vai fumar tabaco e passear na frente da casa. A diurna precisão temporal não condiz com essa licenciosidade noturna, em que os sonâmbulos viajantes expõem seus vícios diante de todos. Assim, a zona vazia do dia é preenchida por uma noite ilusória, de maneira que a viagem programada torne-se uma rota temporal e espacialmente imensurável. B, K e M funcionam então como mostradores de tal jornada, ainda que ocultem os locais que deveriam identificar, provocando assim a separação entre o tempo e o espaço.

O período burlesco dura até o anúncio musical da corneta do postilhão, a qual se inscreve no mesmo nível semântico da harpa eólica e do balaustre sonoro que cerca o Turco. Logo, a narrativa hoffmanniana intercala momentos de lucidez e de loucura, modificando seus espaços de acordo com o “claro-escuro” das premonições do vidente. Ferdinando foge de uma temporada insípida na Prússia oriental – onde a música só é expressa por um intolerável relógio – para percorrer caminhos e locais imprecisos, ouvindo sons contrastantes, como se se refugiasse em alguma região remota, num mundo sobrenatural criado a partir de instrumentos científicos. Ora os autômatos e os espaços apresentam vibrações perturbadoras, ora inflexões sublimes, alternância semelhante aos índices temporais, que mostram ou escondem os espaços da narrativa. Depois de escutar o incômodo som da harpa do relógio, Ferdinando regozija-se com a canção *Mio ben ricordati s'avvien ch'io mora*; a seguir, porém, desperta de seu sonho quando ouve a corneta do postilhão.

Quanto às técnicas narrativas, predomina a descrição espacial, principalmente na caracterização dos autômatos, uma vez que as personagens estão como que hipnotizadas pelas fascinantes máquinas. Embora assim procedam, Ferdinando e Ludwig tentam avaliar o Turco falante de modo racional, ainda que, inicialmente, o títere pareça uma miragem. As digressões também são mais descritivas, o que restringe a narração (que prioriza a ação), cuja função acaba sendo basicamente a de ligar uma extensa descrição à outra. É óbvio que, se há pouca ação, o tempo permanece quase suspenso, sobretudo considerando a postura sonhadora das personagens. Esse predomínio condiz com a análise científica, lembrando mais uma vez que a narrativa funciona como uma espécie de laboratório, onde a música passa por testes com vários instrumentos. Assim, considerando o caráter insólito do espaço científico da burguesia, vemos que relógios e autômatos tornam-se objetos sobrenaturais, já que retardam o tempo contínuo, devido, sobretudo, a essas hipérboles descritivas. No cronotopo do jardim, espíritos

e fadas evocados pela melodia dos ventos unem-se ao movimento das ricas imagens sensitivas da natureza, como se o lugar fosse uma pintura transcendental da realidade, sob a óptica de um artista que se encanta, ao descobrir um princípio superior oculto nos protótipos científicos. Com isso,

o mundo físico e o espiritual se interpenetram; suas categorias fundamentais encontram-se, como consequência, modificadas. O tempo e o espaço do mundo sobrenatural [...] não são o tempo e o espaço da vida cotidiana. O tempo parece aqui suspenso, ele se prolonga muito mais além daquilo que se crê possível (TODOROV, 1968, p. 126).

Em “Os autômatos”, o tempo suspende-se por causa da visão contemplativa e da audição excitada (e excitável) dos personagens, fazendo com que o mundo físico e o espiritual se interpenetrem, como o sonho lúcido provocado pela embriaguez de Ferdinando. Inclusive, sua carta a Ludwig mantém essa imobilidade fantasiosa, pois as notícias do amigo demoraram de duas semanas a dois meses para chegar até seu destino, lentidão que precede a inércia da carruagem, por conta da necessidade de substituir suas rodas. Isso acontece em frente à Igreja, onde a cantora casa-se com um oficial russo, de modo que a cena seja cristalizada em função do fatídico matrimônio. Além disso, para Ferdinando, são indiferentes os arredores, locais novamente omitidos, incógnitos nas letras P (onde os noivos celebram a união) e K, sendo o primeiro um “lugarejo” inédito, até então não mencionado. Intrigado, o rapaz vai até a igreja e “olha” atenciosamente o sacerdote abençoar a funesta união; porém, logo após, experimenta “uma calma e uma serenidade” (HOFFMANN, 1993, p. 110) como nunca havia sentido. O amigo, usando o imperativo, escreve a Ludwig, exortando-o a ler a carta e a se surpreender com seu conteúdo, como se nela contivesse uma fatal epifania. Contudo, observamos que, embora revele o inesperado casamento da donzela e a presença do Professor X, a epístola não esclarece o motivo de eles estarem em tal lugar.

Esse apelo é uma chave para o amigo acessar não um espaço ordenado, mas sim os acordes distintos do coração de Ferdinando, “resultado da hesitação cega de desajeitadas antenas”. Assim, desconfiamos outra vez de seu olhar, bem como da imagem nupcial descrita para o amigo, que “percebeu claramente o torvelinho em que seu espírito se encontrava” (1993, p. 110-111). Esse torvelinho resulta também dos ventos cantantes do jardim, lamento melódico da amada, que igualmente se aflige ante a presença de Ferdinando na igreja, e dos silvos pungentes que antes comoveram Ludwig num isolado retiro. Acaso os personagens sentissem os arredores tão-somente como ecos de imagens uniformes, seria um procedimento meramente científico. Porém, levando em conta que a série de ambientes reflete as antinomias

do autômato e, principalmente, as de seu criador, percebemos que o tempo, à revelia de seu ciclo mecânico, só se detém no espaço subjetivo, onde sopra um “torvelinho” indomável e, por isso, desconhecido. O que está claro, enfim, é a união entre espaço, tempo e personagens, metaforizada por ígneas correntes de ar que percorrem lugares nos quais o tempo quase se paralisa, alternando situações ambigualmente estáticas e turbulentas, conforme os trechos em que se intercalam a narração e a descrição.

2.3. Desvios e desvios na lenta jornada e no fluxo permanente.

Os espaços da narrativa hoffmanniana não possuem dimensões precisas, pois são amplas estruturas constituídas de cantos obscuros, os quais sugerem a presença de emoções escamoteadas nos laboratórios dos autômatos. Como vimos antes, trata-se de lugares quase estagnados, sobretudo em função de uma postura contemplativa, mas que possuem caráter sistemático, isolando a máquina para analisá-la com lupas e óculos. Desse modo, percebe-se que a jornada está prestes a se imobilizar, sendo emparelhada por longos períodos descritivos, ao contrário do fluxo permanente da saga de David, que sempre atravessa lugares inconclusos, como arrabaldes e centros, vielas e grandes empresas, tendo, por isso, mais mobilidade que as marionetes românticas. Porém, ambas as trajetórias associam os sentimentos dos personagens aos espaços por onde eles passam, deflagrando sempre situações insustentáveis, pertinentes a um devir contínuo e aflitivo.

Sendo assim, a areia acaba cedendo sob os pés de Henry, já que ele “caíra de um altíssimo penhasco de sucesso” (ALDISS, 2001, p. 49), enquanto Ferdinando, por sua vez, não consegue encontrar em definitivo sua amada, ficando sempre à espreita, em espaços simultaneamente próximos e distantes dela (HOFFMANN, 1993). Os dois estão separados dos outros personagens por divisórias simbólicas, interligadas aos espaços tecnológicos onde atuam, como é o caso da Synthank, dos projetores holográficos das paredes e do círculo do Turco. As ruínas são ameaças sempre iminentes, mas nunca se efetivam, a exemplo do areal onde o Sr. Swinton quase se afunda e da predição que supostamente irá provocar a morte de Ferdinando. Sabemos que este viaja na companhia de membros de um principado, aristocratas em decadência, dos quais ele se livra, pois seus sentimentos exaltados de jovem burguês não combinam com a rota programada (e racional) deles. Embora participem da noite ilusória na frente da taverna, os outros querem continuar viajando, o que os limita ao principal roteiro, que, como certificamos, é o equivalente à harpa do relógio, protótipo iluminista. Logo, ambos

os personagens deparam-se com inúmeras máquinas, as quais insistem em atravessar seus caminhos, colocando-se entre eles e suas aspirações.

Ademais, a imagem do penhasco remete à ideia de distância e fenecimento, assim como as posições inferior e superior dos halls da mansão georgiana, quando da morte de Monica. Também observamos esse afastamento no instante em que Ferdinando, do segundo andar da taverna, vê sua bela cantora lá fora, prestes a entrar na carruagem de seu misterioso acompanhante. Nos dois casos, a perda e a separação formam “a atmosfera pesada e sombria gerada pela maquinização do ambiente social [...]” (STANKIEWICZ, 2009, p. 3). Esse processo acontece de modo diverso na saga de David e no conto de Hoffmann, tendo em vista que os autômatos são dispostos diferentemente em seus respectivos espaços. Nas narrativas de Aldiss, vemos o fluxo constante dos andróides por pavimentações e lugares fechados, não delimitando onde eles podem ou não ser encontrados, ao contrário do conto hoffmanniano, que coloca as marionetes em locais restritos, mesmo o Turco sendo uma grandiosa exibição pública. Além dele, as figuras de cera, os autômatos de Danzig e a orquestra de títeres situam-se em requintados salões, que abrem suas portas somente em circunstâncias especiais e com horários pré-estabelecidos.

Obviamente, não são espaços comuns, lugares aonde qualquer pessoa possa ir, uma vez que o profeta mecânico é superior, se comparado àquelas “bobagens ordinariamente expostas em feiras e mercados” (HOFFMANN, 1993, p. 85); ele era, ao contrário, uma obra de arte bem engendrada. Esse aspecto o diferenciava dos títeres à mostra em foros e praças públicas, de maneira que sua condição aristocrática fique evidente – um ilustre objeto artístico que representa os avanços tecnológicos do Iluminismo. Mas esse espetáculo fascinante era apresentado pela burguesia, que interferia de forma passional em tais locais, avaliando o títere mais de acordo com seu caráter ambíguo do que por seu *status* técnico. De início, parece que os autômatos não se misturam aos espaços marginais, como acontece a David quando este é levado a Refugo, lugar que recolhia “tudo o que um dia já funcionara de alguma maneira, de torradeiras e facas elétricas de cortar carne a guindastes e computadores que só conseguiam contar até o infinito menos um” (ALDISS, 2001, p. 45). Porém, a música da cantora aproxima espaços internos dos externos, ligando-os com correntes de fogo, que perpassam localidades remotas, arrebatando os personagens, cujas relações, nesse sentido, acercam-se das classes inferiores, a exemplo da estalajadeira que hospeda Ferdinando.³²

³² Essa personagem é vítima das pilhérias de Ferdinando e de seus amigos, mas não é passiva diante dessa situação. Ela reage ao admoestar o grupo, que não a repreende como o velho aristocrata posteriormente faz com seu servo. Essa situação mostra a relação do burguês romântico com as classes inferiores, das quais ele surgiu, à

Notamos então que o espaço da prole não foi completamente descartado, ainda que esteja à margem, com seus artefatos secundários, dos opulentos salões burgueses. Nestes, como em oficinas, os autômatos passam por melhorias, mas não com um objetivo puramente prático, visto que a tentativa de atrair espectadores devia se sustentar, sobretudo, no enigma referente ao vínculo do titeriteiro com sua marionete. Novamente, a finalidade dos espaços duplica-se, isto é, existem quartos de hotéis e salões exuberantes onde são reestruturadas as máquinas, para que elas possam despertar emoções profundas nos espectadores, mas visando ao interesse financeiro e comercial a que se presta a exibição do vidente. Entretanto, como destacamos, a música que se oculta nos cantos e abóbadas também é perceptível no jardim, onde o Professor X enfoca somente a manifestação espiritual dos sons naturais, sem se ater a práticas capitalistas (HOFFMANN, 1993). Assim, passamos por locais onde a arte romântica não tem absoluta autonomia, uma vez que ela dependia do comércio e, sobretudo, da posição (ou título) de nobreza que a aristocracia ostentava. Com isso, o conto de Hoffmann sublinha a transfiguração das tecnologias em objetos fantasmas, e as narrativas de Aldiss, o amálgama do espaço comercial com o familiar. Quer-se que esses locais sejam separados, a fim de apurar a visão de mundo dos personagens, supostamente ordenando-os em seus respectivos âmbitos. Contudo, o caráter insólito desses textos consiste em confundir tais espaços, produzindo uma atmosfera maravilhosa, na qual o burocrata capitalista (ou o cientista) tende a enxergar muito além de seu ponto de vista pragmático e funcional:

A visão pura e simples descobre-nos um mundo plano, sem mistérios. A visão indireta é a única via para o maravilhoso. Mas esta superação da visão, esta transgressão do olhar, não são seu próprio símbolo, e como que seu maior elogio? Os óculos e o espelho tornam-se a imagem do olhar, não mais é um simples meio de ligar o olho a um ponto do espaço, não mais puramente funcional, transparente, transitivo. Os objetos são, de algum modo, olhar materializado ou opaco, uma quinta-essência do olhar. Encontra-se, aliás, a mesma ambiguidade fecunda na palavra “visionário”: aquele que vê e não vê, ao mesmo tempo, grau superior e negação da visão (TODOROV, 1968, p. 131-132).

Durante a decisiva reunião de Henry na Worldsynth, ele afirma categoricamente que a inteligência artificial Samsavvy não possui a mesma intuição que ele para os negócios, defendendo a ideia de implantação da “sintassistência” em Marte, como meio de controlar a produção de oxigênio no planeta (ALDISS, 2001). A empresa está sob controle de um supercomputador, que é contra esse tino comercial de Henry, de modo que haja o conflito

revelia do aristocrata. Porém, anda ele agora junto ao principado; quer, dessa forma, conquistar sua posição, o que gera a ambivalência de se postar entre duas classes distintas.

entre o humano e a máquina, o irracional e o racional. O olhar antes utilitário do “pai” começa a se enviesar, na tentativa de julgar seu plano comercial de maneira intuitiva, ao qual se opõe a lógica artificial de Sansavvy. Identifica-se, assim, “a ambiguidade fecunda” do visionário, “aquele que vê e não vê, ao mesmo tempo, grau superior e negação da visão”. A Worldsynth é o espaço onde a racionalidade da máquina prevalece sobre o tino comercial de Henry, o qual, mesmo num lugar avesso a esse olhar indireto, irrompe e torna-se furioso quando rejeitado pelos demais membros da empresa. Por conseguinte, à medida que os locais deterioram-se, ele se reaproxima de David, seu primeiro mecano com programação amorosa, aquele que supera as limitações dos outros sintéticos, sobretudo no que se refere à durabilidade.

A retomada desse vínculo afetivo começa com a proposta visionária de Henry; apesar das constantes encenações, o processo de criação do inventor, que concebe o primeiro mecano com capacidade de amar, não foi completamente destituído de sensibilidade, ainda que os espaços da empresa modifiquem-se em prol do capitalismo. As lentes dos espectadores que analisam o Turco falante também traem sua finalidade prática, já que tanto o títere quanto seus aposentos possuem misteriosas “câmaras ocultas”. Entrementes, a antiga Synthank sempre revive, à semelhança dos amplos salões onde se encontram os autômatos do Professor X. Pode-se tratar a empresa de Samsavvy como remanescente de tais recintos, cujos diferentes aspectos enganam seus observadores, que também possuem tino comercial, pois são eles ricos burgueses tentando legitimar suas posições onde anteriormente a aristocracia dominava. Com isso, essas oficinas capitalistas “associam ‘desenvolvimento tecnológico a novas experiências do sujeito’ e, conseqüentemente, novas formas de ‘organizações sociais’” (OLIVEIRA, 2006, p. 9).

São mudanças que coincidem, em seus respectivos contextos, com a Revolução Francesa e a Guerra Fria, de modo que os espaços multipliquem-se, ocultando ameaças em seus vários desvãos, provocadas pelo olhar (ou julgamento) vacilante, que gradativamente se turva, à medida que novas tecnologias surgem, com o intento de fortalecer estratégias bélicas. Os lugares mórbidos são projeções do caráter insólito desses protótipos bem engendrados – a exemplo do Turco falante –, influenciando assim na maneira como os personagens enxergam ao redor. Refugio e a mansão arruinada marcam o fim de um ciclo, são desvios obrigatórios, mas que revitalizam David e seu “pai”, mostrando cidades e empresas por trás de escombros e ruínas, como se a cidade, em seu intenso e constante devir, nascesse somente de estruturas fragmentadas. Em contrapartida, os personagens de Hoffmann quase sempre ficam à distância ou fogem das salas nas quais as aterroradoras imagens artificiais estão encerradas, conforme declara Ludwig: “Já muito jovem, fugia delas chorando, quando era levado a uma sala com

figuras de cera, e até hoje não posso visitar uma exposição desse gênero [...]” (HOFFMANN, 1993, p. 87).

A renovação dos espaços urbanos equivale a esse medo de Ludwig, adequando-se também aos terríveis aspectos das figuras de cera e dos autômatos, pois nas cidades do início do século XIX, como destacou Muniz Sodré (1973), já havia inúmeras feiras industriais. Eram locais bem definidos, porém constituíam uma nova organização social, baseada na evolução tecnológica oriunda ao Iluminismo, de modo que a assimilação do espaço do outro implicava em significativas mudanças culturais, norteadas pela implementação de estruturas capitalistas que, de acordo com Giddens (1991), separaram o homem de seu local de origem. O camponês tornou-se então o proletário, imigrando do campo para a cidade, a fim de trabalhar nessas praças industriais, “laboratórios” que testavam indiscriminadamente seus inventos mediante longos períodos de atividade, já que os operários deviam acompanhar o ritmo intermitente do maquinário, como se eles também fossem criaturas com aparência de uma morte-viva ou de uma vida morta. Esses lugares perniciosos assemelham-se às salas repletas de autômatos, as quais Ludwig sempre procurava evitar, ainda que fosse impelido a adentrá-las.³³ Assim, é recorrente uma iminente paralisação dos personagens, deflagrada, sobretudo, pelo horror ante a renovação tecnológica e urbana. No entanto, eles são arrastados pelo deslumbramento em face das máquinas, o que também indica a sujeição do proletariado às atividades fabris. Tanto o burguês quanto o operário temiam esses eventos, pois era necessário que assumissem postos desconhecidos, submetendo-se à “roda da mudança”, não podiam só olhar de longe. De fato, a sociedade oitocentista deveria ingressar num mundo de feiras industriais, onde a exibição de artefatos mecânicos era uma perigosa realidade a ser enfrentada.

Por certo, levando em conta o grau de avanço das fictícias tecnologias aventadas, os contos de Brian Aldiss apresentam mecanos e espacialidades muito mais sofisticadas. No entanto, a mobilidade frenética dos sintéticos começou com a lenta jornada de Ferdinando e Ludwig, por meio da qual eles exibem as primeiras máquinas comerciais da era moderna. Já no que diz respeito às múltiplas localidades, obviamente vemos formas distintas, uma vez que a “cidade-colagem é agora o tema, e a revitalização urbana substituiu a vilificada renovação urbana como a palavra-chave do léxico dos planejadores” (HARVEY, 1992, p. 46). As arquiteturas românticas já eram “potências de organização diabólica”; elas, sob a roupagem do progresso, iniciaram o dinamismo mostrado por Deleuze e Guattari (1997, p. 4), no qual se

³³ O medo de Ludwig pode ser visto de outra forma, já que o surgimento do proletariado nas fábricas significava a aproximação das classes inferiores com a burguesia, mesmo que o lugar de atuação da prole fosse ainda bem delimitado, assim como sua posição hierárquica.

evidencia a existência de “dois movimentos não simétricos, um que estria o liso” e “outro que restitui o liso a partir do estriado”. Logo, os espaços por onde David passa são invadidos por imagens perenes, mas sempre em constante movimento, como o antigo barco a vapor na parede do quarto de hotel em Riverside. Tal embarcação difere-se, por exemplo, da carruagem do postilhão, já que esta pára por causa de um defeito em suas rodas, de maneira que o tempo alargue-se em demasia, fato que estria ainda mais o espaço religioso, onde o olhar exaltado de Ferdinando mira a cena do matrimônio. Assim, as cidades do conto hoffmanniano são lugares detalhadamente caracterizados, o que faz com que a reconstituição do liso demore bem mais, se comparada a que ocorre nos sítios arruinados da saga de David. Portanto, as correntes de fogo dos burgueses, sua metafórica subjetividade, deslocam-se lentamente com o propósito de unir todos os aposentos numa única e oscilante melodia.

Todavia, nos dois contextos, as máquinas retiram os personagens de seus locais de origem; tal mudança gera um aflitivo estado de morbidez, consequentemente intensificando o medo e o espanto, sobretudo em “Os autômatos”. Isso porque “não é um outro universo que se ergue face ao nosso; é o nosso que, paradoxalmente, se metamorfoseia, apodrece e se torna *outro*”³⁴ (VAX, in: FURTADO, 1980, p. 20). A colagem dos espaços nos contos de Aldiss concerne à modernidade, em oposição à vilificada renovação urbana na narrativa romântica de Hoffmann. Assim sendo, os protótipos oitocentistas ainda se encontram em locais específicos, ao contrário de David e dos demais sintéticos, que estão esparramados por vários locais, seja nos cômodos da mansão georgiana, em Refugio ou na Synthank. Entretanto, já se percebia marcas sintomáticas dessa indefinição no século XIX, em razão das feiras industriais e de seus inventos, os quais começaram a se disseminar nessa época, criando dimensões opostas aos domínios habituais da aristocracia. Consideramos, finalmente, que a vileza do processo de renovação burguês não se restringe às mudanças socioculturais de seu contexto; esse *locus* fragmentado (ou revitalizado) da modernidade é muito mais instável e dissoluto. Cabe agora verificar a maneira pela qual esses personagens constroem suas identidades, uma vez que eles estão presos em tais lugares, onde o autômato rivaliza com o corpo orgânico, nessa percepção interativa do mundo e da realidade.

³⁴ Marcação em itálico do autor.

CAPÍTULO 3

ESPECTROS À IMAGEM E DESSEMELHANÇA DO HOMEM

Monstros são reais e fantasmas são reais também. Vivem dentro de nós e, às vezes, vencem...

Stephen King

3.1. Do familiar ao inquietante: o amigo imaginário e o inimigo tecnológico.

Vimos que a localização dos espaços por onde os autômatos transitam são repletos de desvios que não desembocam em lugar algum, a não ser em outros obstáculos, desvios insuperáveis, posto que reincidentes, armadilhas constantes nas trajetórias de humanos e seres artificiais. Estes se tornam símbolos de atopia, espaços de fronteira (GAMA-KHALIL, 2013), superbrinquedos que transitam incessantemente nos lugares criados por Aldiss, enquanto os autômatos de Hoffmann estão sempre fixados em locais à parte. Observamos, dessa maneira, situações restritivas que demonstram a suscetibilidade de um processo mecânico, ou seja, um ciclo de enrijecimento e mobilidade, a que tais seres prendem-se, ainda que procurem escapar (o que é visto como falha técnica), expondo emoções desestabilizantes. Sejam programas instalados num microchip ou truques de um habilidoso ventríloquo, é fato que esses sentimentos causam estranhamento, angústia e, em última instância, medo. Tendo em vista essa temerária atitude repetitiva, tratar-se-á a corporeidade como marca atópica, inicialmente procurando identificá-la na definição simbólica do termo “marionete”:³⁵

Figuras de personagens em madeira pintada, tecido, marfim, que um artista invisível faz movimentarem-se através de um jogo de cordões ou com os dedos. Símbolo desses seres sem consistência própria que cedem a todos os impulsos exteriores: pessoa leviana, frívola, sem caráter e sem princípios (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 594).

A falta de consistência é uma alusão aos homens que criam suas cópias, as quais simbolizam suas imposturas, projetadas na matéria inerte, na madeira pintada, no metal ou no marfim. A tentativa de controlar tais criaturas equivale ao anseio de expulsar do inconsciente as nódoas da loucura, para que se possa introduzi-las (e encarcerá-las) em algo externo, um títere supostamente à mercê de seu mestre. Sendo parte separada de seu criador, ligada a fios e circuitos elétricos, evidentemente não há uma totalidade corpórea, organicamente evolutiva, e

³⁵ A marionete abrange semanticamente as demais classes de seres artificiais, por mais que eles sejam evoluídos tecnologicamente, já que se supõe a existência de “fios” eletrônicos e/ou positrônicos em suas programações, de modo que, indiretamente, esteja presente a figura do “titeriteiro” – o programador, o cientista ou o inventor.

sim a imitação de algo que surge das sombras de uma psique atormentada. Essa transição tem como ponto de origem um objeto familiar, uma representação amável que aparece durante a infância nas brincadeiras de faz de conta, em que os brinquedos adquirem uma vitalidade imaginária, assim como muitas crianças apegam-se a amigos invisíveis. David e Teddy são superbrinquedos de Monica e Henry e o quebra-nozes é um artifício tão vivo para Ludwig, que ele “podia brincar horas a fio com ele, que se tornava” em suas “mãos uma verdadeira mandrágora” (HOFFMANN, 1993, p. 96). Essa saudosa atmosfera pueril criada pelo amigo de Ferdinando contrasta com o presente, no qual figuram a orquestra de autômatos de Danzig, as figuras de cera e o Turco falante. Já os Swinton possuem uma “casa de bonecos”, onde seus andróides espelham as atitudes de seus donos, pois também interagem com outros brinquedos, como o soldado de plástico e Elly, o personagem burlesco do vidlivro (ALDISS, 2001).

Monica se desespera diante da “falha mecânica” de David, cujo rosto quebra-se, revelando-lhe sua própria neurose, na tentativa de adequar-se a um padrão social elitista, no qual a concepção de um “filho real” era privilégio somente das classes superiores. Porém, na verdade, essa histeria gerou um fac-símile ameaçador e incontrolável, que anteriormente era dócil e obediente, conforme sua programação falsamente incorruptível. O Turco falante, por sua vez, num primeiro momento, possui o aspecto de um bufão, marionete cômica e hilária aos olhos de Ludwig. Com essa percepção, notamos que o vidente assemelha-se ao quebra-nozes, cujos olhos saltitantes também giravam nas mãos de seu dono durante sua infância. Contudo, antes e após o vaticínio fatal do autômato, este é envolvido por uma aura de mistério e horror, que Ludwig vislumbra em seus pesadelos. Tais exemplos evidenciam que “[...] o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331). O *Unheimlich* abrange várias terminologias que se cruzam com essa definição do inquietante, todas citadas por Freud (2010), o qual ressalta o fato de tal estranhamento ser provocado por um desejo pueril inefetivo: vitalizar esses amigos imaginários, postura aos poucos superada pelo adulto, que a reprime em seu inconsciente, e a vê surgir inesperadamente, causando nele angústia e medo.

Verificamos então que o quebra-nozes, o amigo infantil de Ludwig, torna-se uma réplica aterrorizante, modelo de uma inata crença infantil que parecia ter sido extirpada. Com isso, o personagem endossa a perspectiva romântica de assombrar a realidade oitocentista, despertando os fantasmas escondidos na mentalidade burguesa, já que os autômatos são “[...] arquétipos das paixões e dos comportamentos humanos, [...] projetam todas as forças de seu inconsciente” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 594). Já frisamos que tais criaturas representam o avanço tecnológico proveniente do cientificismo iluminista. Contudo, relógios,

barcos a vapor, fotografias, entre outros inventos, podem não ter sido tão assustadores como pensamos, pois dependem de aspectos associados à recepção. Provavelmente, tais tecnologias foram apavorantes para muitos, já para outros não significaram ameaça nenhuma. “Algumas coisas novas são assustadoras, certamente não todas. Algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torná-lo inquietante (FREUD, 2010, p. 331-332). Esse acréscimo pode ser a visão das engrenagens que movimentam o maquinário, transferidas para as figuras de aparência humana, como na vez em que os curiosos examinaram o interior do Turco falante.

Além disso, nos contos de Aldiss, ocorre uma espécie de síndrome de mimetismo, que também sugere a “Synthmania”, na qual os superbrinquedos simulam afeições humanas, na medida em que procuram replicar física e espiritualmente seus criadores. Essa repetição torna-se angustiante, pois indica a engrenagem do relógio, à qual se submete Monica em sua casa de bonecos, como que influenciada pelas brincadeiras reincidentes de David e Teddy. O abraço eterno do ursinho é o mesmo que seu dono pseudo-humano oferece à “mãe”, que teme ficar presa nessa infância insuperável, encarcerada num insólito e mutilado mundo de estações binárias – o verão e o inverno. Assim, à medida que os personagens humanos miram-se em suas personificações robóticas, ficam “à mercê do desconhecido, de forças que ultrapassam nossa precária capacidade de controle. As fobias alimentam-se desse tipo de sentimento de ameaça de dissolução do eu” (KEHL, 2007, p. 96). Lembrando que

não apenas esse conteúdo repugnante para a crítica do Eu pode ser incorporado ao duplo, mas também todas as possibilidades não realizadas de configuração do destino, a que a fantasia ainda se apegue, e todas as tendências do Eu que não puderam se impor devido a circunstâncias desfavoráveis [...] (FREUD, 2010, p. 353)

No capítulo precedente, vimos que a donzela a quem Ferdinando dedica seu amor possui uma relação inexplicável com o Turco, uma vez que sua canção vibra no balaustre que o cerca. Ademais, o vidente identifica a imagem da amada no pingente do jovem, o que estreita esse vínculo misterioso e enfatiza a sentença proferida. Freud (2010), analisando o conto “O homem da areia”, de Hoffmann, relata que Olímpia, a boneca pela qual Natanael apaixona-se, é uma personalidade desprendida do rapaz, ou seja, trata-se de um complexo narcísico que o obsessivo amante tenta dominar. Contudo, essa autoimagem acaba desviando-o de seu amor por Clara, como se o destino do rapaz estivesse atado à boneca de Spalanzani, o que impossibilita a “configuração do destino, a que a fantasia ainda se apegue”. Já nos contos dos superbrinquedos, o mito social da família feliz, pretensamente adquirido pelo prazer consumista aventado em *outdoors*, anúncios de painéis eletrônicos e em outras mídias, é o

sonho paradisíaco que os Swinton sempre querem ostentar. Mas os superbrinquedos, símbolos dessa fantasia, insistem em fugir para locais arruinados, onde o estereótipo é sucateado, assim como acontece em Refugo. Se não mais suportam um simulacro que não consiga suprir seu narcisismo, a sociedade de consumo descarta-o e busca em outras réplicas uma nova fonte tecnológica que possa alimentar suas vaidades. Acaso as “circunstâncias” sejam desfavoráveis para o indivíduo impor sua vontade, essa cobiçada autoimagem “tem seu sinal invertido: de garantia de sobrevivência passa a inquietante mensageiro da morte” (FREUD, 2010, p. 352).

Nessa perspectiva, a imagem da amada só é visível ao Turco, porque este também é um simulacro que fora construído por um artista que tem a finalidade de obter lucros com uma fantasia bem engendrada, diferenciando-a das concorrentes ordinariamente “expostas em feiras e mercados” (HOFFMANN, 1993, p. 85). Tal como Olímpia, a enigmática cantora é uma imagem narcísica que se desprende de Ferdinando, cuja paixão obsessiva o consome, de modo parecido com o comportamento de Natanael. Esse julgamento errôneo aponta para a limitação sensorial de Ferdinando, que admite o quão lhe é difícil reconhecer a música que ecoa na natureza, ou seja, a misteriosa donzela, metáfora dos sons pungentes de sua alma. O vidente então profere o temeroso adágio: “Infeliz! No momento em que a vires novamente, ela estará perdida para ti!” (Idem, p. 95). A cegueira emotiva do personagem desperta o Turco maléfico, já que, antes de este notar a imagem no peito de seu interlocutor – a qual deveria residir somente em seu âmago –, suas respostas foram chistes inofensivos. Já verificamos que, por trás da melodia encantadora, existem, em contrapartida, sons cacofônicos e apavorantes, assim como oculto estava o complexo infantil de Natanael antes de ele enxergar a boneca de Spalanzani. Para lembrar-se, o amigo de Ludwig quer manter a imagem musical de sua paixão tão-somente na realidade exterior (em seu peito); logo, irá ela ganhar uma forma de expressão medonha na predição fatal do vidente mecânico, se considerarmos que

o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado [...] (FREUD, 2010, p. 364).

O retrato do pingente assimila perigosamente a imagem narcísica representada pela cantora, despertando o espectral vidente, que reassume a atmosfera ameaçadora que os amigos e o próprio Ludwig criaram durante o serão. Ferdinando possui o desejo vampírico de “pintar condignamente e com a maior semelhança possível a imagem da desconhecida (HOFFMANN, 1993, p. 94). Essa tarefa é desempenhada num local reservado, onde só ele

tem acesso, fato que sinaliza para sua obsessão doentia – compor secretamente uma obra realista, à maneira das pinturas clássicas, tal como o artista fizera com sua esposa no conto “O retrato oval”, de Edgar Allan Poe. A perda da cantora seria a derrocada do egocêntrico Ferdinando, causada por sua ambição intelectual, ao tentar controlar sentimentos indizíveis, aprisionando-os numa simples cópia. Esta se torna assombrada para o amante, que, pouco antes de sua visita ao Turco, afirmara que o medo das pessoas diante dos autômatos é relativo, pois pensava que “tudo depende da maneira como a obra foi concebida pelo artista” (1993, p. 88). Em seguida, ele menciona o equilibrista de Ensler, cuja impressão transmitida era a de “vigor autêntico”, ao passo que acenava simpaticamente, sentado na corda suspensa sobre o picadeiro. O rapaz acrescenta que havia estranheza nessas peripécias do autômato, no entanto, ninguém se horrorizava ante sua figura.

O *stilus* tempera a obra, determinando se ela causa estranhamento ou não, como o equilibrista sobre a corda, o mesmo que o artista se equilibrando sobre sua obra, um pintor da escola clássica, com seu “vigor autêntico” e acenos simpáticos, sem loucuras intempestivas em seus gestos. Com isso, o estranhamento quase se apaga nas palavras de Ferdinando, muito embora ele sinta medo de todas as coisas que imitam o comportamento humano, o que torna mais trágica a previsão do profeta mecânico. Isso ocorre porque o rapaz ambiciona controlar integralmente suas sensações, assim como o equilibrista de Ensler caminhando sobre o mortal cordame; o artista anseia compor uma mera repetição de sua *imago* interna, cujas dimensões extrapolam qualquer imposição, em deferimento da apologia musical feita por Ludwig. Seu amigo atribui grande importância a esse “maquinário artístico” tendenciosamente clássico.

De fato, essa postura evidencia-se no instante em que o Turco falante tenta olhar a imagem do pingente, e esta o atordoa, por conta do invólucro de ouro que a esconde, de maneira que o julgamento valorativo de Ferdinando seja questionado. Pensamos então nos personagens humanos dos contos de Aldiss, uma vez que eles também não conseguem tomar decisões com respeito às situações-espelho vivenciadas por eles e seus superbrinquedos. É necessário destacar que Monica e Henry encontram-se em locais futuristas, onde o convívio com autômatos é algo aparentemente rotineiro; a senhora Swinton, por exemplo, está dentro da casa dos bonecos, e não externamente, como na maior parte do tempo estão Ferdinando, Ludwig e seus amigos. Essa diferença é um dado relevante para inferirmos sobre a relação desses personagens com as máquinas, no sentido de mostrar a maneira como a identidade do homem constitui-se, a partir de sua reação pusilânime diante de estruturas tecnocientíficas.

No século XIX, por exemplo, enfatizava-se muito mais a *mirabilia* do espetáculo tecnológico, já que os burgueses foram testemunhas e espectadores indiretos de tal evento, ou

seja, de início, eles absorveram à distância o que fora concebido pela aristocracia iluminista, tentando depois descobrir *in loco* os métodos para controlarem esses objetos. Nas narrativas de Aldiss, ao contrário, os andróides acompanham seus donos pela cidade, como se fossem companhias protetoras, salvo-condutos para que os humanos pudessem comprar mais ilusões tecnológicas. Assim aconteceu, quando “Monica se aventurara até a cidade apinhada, com David e Teddy, e comprara um VRD para ‘Eurinverno’” (ALDISS, 2001, p. 33). O medo eclode já nas primeiras linhas de “Os autômatos”, sobretudo por causa desse olhar indireto enunciado por três vozes distintas, as quais têm íntima relação com o modelo de espetáculo de marionetes, em que uma pessoa do público (eu) é chamada pelo artista (ele) para dialogar (tu) com sua maravilha mecânica. Em “Superbrinquedos duram o verão todo”, Jules, o serviçal robótico, também assume características de uma encenação capitalista, sobretudo quando ele é apresentado na Synthank por Henry, cujo discurso ressalta que esse tipo de mecano não deve possuir um programa tão inteligente, uma vez que a maioria das pessoas teme um possível *upgrade* (Idem, 2001). Em graus distintos, os autômatos das duas histórias, ao mesmo tempo em que asseguram a integridade do homem, ameaçam-na, atentando contra ela. Visto serem figuras ambivalentes, demonstram que “a insegurança é símbolo da morte e a segurança é símbolo da vida. O companheiro, o anjo da guarda, o amigo, o ser benéfico é sempre aquele que difunde a segurança” (DELUMEAU, 1993, 19).

David e Teddy protegem Monica durante sua aventura pela cidade apinhada; o Turco falante, quando da visita de Ferdinando e Ludwig, mostra ser um amigo extrovertido, de humor excêntrico, e o quebra-nozes, um brinquedo tão engraçado e simpático, que possui um mecanismo divertidíssimo, acionado por seu manipulador. Todos são símbolos de vida, seres benéficos que, por conta de suas conexões com outros títeres e/ou por suas rebeldias, tornam-se símbolos de morte. A repetição do VRD e o desdobramento das máquinas (do quebra-nozes ao Turco falante) garantem que seus criadores e os espaços onde atuam sejam imperecíveis, porém prescindem do indivíduo que os gerou. “A construção de autômatos [...] é uma obsessão, um sonho demiúrgico, um desafio filosófico na equiparação do homem à máquina” (CALVINO, 2010, p. 135). Durante esse processo, pretende-se criar um mecanismo que não participe da intuição, nem dos demais aspectos emotivos de seu criador, que, em vista disso, projeta seu próprio adversário, à medida que suas criaturas rebelam-se, apresentando sentimentos que ele insiste em coibir.

Devido à sua postura narcísica, Ferdinando não consegue transcender por meio de sentimentos sublimes, já que estes se manifestam na forma inquisitiva de uma “morte viva”, um espectro mecânico à sua imagem e dessemelhança, constituído de válvulas, engrenagens e

outros dispositivos, em lugar dos órgãos humanos. Ainda assim, o Turco é vivaz e eloquente, suas predições alcançam a obscuridade de seu interlocutor. David, por sua vez, metaforiza o amor estéril do casal; a ausência de sentimentos do casal personifica a máquina que anseia tornar “reais” afetos que foram suprimidos. Essa incapacidade de amar é então a frustração de não conseguir configurar seu destino, como o seu verdadeiro “eu” deseja. Assim, a invenção adquire contornos apavorantes, pois estamos diante de um *constructo* tecnológico, uma cópia que falha em recriar a ontologia de seu criador, muito embora tenha sido concebida por sua consciência. David e o Turco falante protagonizam essa crise entre o criador e sua criatura, seguindo extensa tradição de seres artificiais que se voltam contra seus “pais”, num percurso correspondente a “quatro momentos diferenciados, que poderíamos denominar: criação, servidão, defesa e descontrole” (MIGUEL, 2004, p. 111).

Essa trajetória mimetiza a do ser humano, que também formula uma legislação específica para os autômatos, como fez Isaac Asimov desde suas primeiras narrativas de ficção científica. Já apresentamos o argumento de que as três leis da robótica podem ser vistas de maneira irônica, uma vez que o androide acaba transgredindo-as, semelhantemente à inata desobediência humana. A máquina que burla um programa pré-estabelecido aponta para essa alteridade de seu criador e também para sua angustiante decepção em tentar construir um mecanismo livre de falhas. Há sempre a possibilidade de existir uma armadilha defeituosa em qualquer máquina, inclusive na mais familiar, representada por David, que procura confirmar sua pretensa condição humana, característica programada no chip que ele carrega. Monica vê essa peculiaridade como um defeito do centro verbal de comunicação do mecano, um perigo que ela não imaginava correr, posto que “a cópia do ser perfeito deveria ser melhor do que a individualidade real do ser humano, que erra, transforma-se e também pode ser abominável e responsável por um profundo caos na sociedade” (STANKIEWICZ, 2009, p. 3).

Percebemos então, que o medo diante da máquina é o receio que os personagens humanos têm de si mesmos, o pavor em face de um organismo que ameaça descontrolar-se e perecer. De fato, Monica, no segundo conto “Superbrinquedos quando vem o inverno”, jaz prostrada no fim da escadaria, sua pernicioso vaidade, donde ela cai, assim como Henry “caíra de um altíssimo penhasco de sucesso” (ALDISS, 2001, p. 49). Qualquer tipo de manifestação dos mecanismos interiores dos títeres, tanto em “Os autômatos” quanto nas narrativas dos superbrinquedos, intensifica a fobia de seus criadores, pois estes sentem que essa “vitalidade não orgânica é a relação do corpo com forças ou poderes imperceptíveis que dele se apossam ou dos quais ele se apossa” [...] (DELEUZE, 1997, p. 149). Observar estruturas ocultas num corpo significa conscientizar-se da neutralidade da matéria, tentando secretamente “criar para

si um corpo sem órgãos, encontrar seu corpo sem órgãos é a maneira de escapar ao juízo (Idem, p. 149). Assim se portando, os curiosos vão aonde está o Turco falante e tentam julgá-lo, a fim de que, inconscientemente, suas análises nada revelem, ou seja, o exame atento dos mecanismos do vidente serve para aproximá-los do caráter ubíquo de seus próprios órgãos, já que eles querem certificar-se de que o artista está ligado à sua obra.

Tendenciosamente, o público que se encontra no salão almeja ligar-se a um corpo nulo, atitude que se justifica por conta da falta de um referente para o pronome reflexivo, cuja introdução aponta para os curiosos, isto é, o restante do excerto faz alusão a uma crença sobre si mesmo: “[...] acreditava-se sentir, pelo hálito que saía de sua boca, que a resposta em voz baixa realmente vinha do corpo do personagem” (HOFFMANN, 1993, p. 86). Esse período já se inicia com a possibilidade de a voz do autômato de fato pertencer-lhe, porém lembramos que isso implica na dissolução do *ego*, enquanto única forma à imagem e semelhança de Deus, provocando assim a sensação de esvaziamento e angústia dos personagens; impressão mais latente nos contos dos superbrinquedos, pois Monica delibera acerca de sua solidão num mundo superpovoado, onde não há limites entre a máquina e o homem, a réplica e seu criador. Com isso, a existência de Deus é cada vez mais questionada, na medida em que a realidade artificial dos Swinton torna-se potencialmente ameaçadora, ao projetar situações-espelho dessa contradição existencial, que outrora cabia unicamente ao homem.

Monica governa seu palacete, mas, em contrapartida, é vítima de seu labirinto, através do qual os superbrinquedos esgueiram-se, como sombras desgarradas de seus donos. A “mãe” de David vive nessa atmosfera doentia, comportando-se da mesma maneira que uma boneca-rainha reclusa numa simulação de castelo, com inúmeros súditos tentando confirmar a condição humana que alegam possuir, qual ela mesma faz, escondida sob sua máscara, dentro do Callerium, onde a aflige um laivo sorrateiro de sua já esquecida infância. Henry também vive essa situação, alimentando-a com o propósito de usufruir de um lume solar supostamente genuíno, filtrado pelo teto do restaurante, onde almoça com suas companhias andróginas, num processo corrosivo de simbiose com as tecnologias. Ele mesmo admite que essa inclinação das pessoas para um comportamento maquinal é uma psicopatia: “havia alguns seres humanos que tinham doenças que os faziam imaginar que eram máquinas” (ALDISS, 2001, p. 54).

O narrador comenta que só a Synthank, a primeira empresa de Henry, “não fora engolida por seus sonhos cada vez mais megalomaniacos” (Idem, p. 54). Nessa busca insana por realidade, os personagens humanos inventam cópias de si, projetadas em suas tecnologias, de maneira que eles mesmos sejam assimilados, perdendo, com isso, suas identidades, até se confundirem com sua progênie mecânica. Quanto mais tentam afirmar que existem, seja por

meio de prazeres e/ou desejos, mais estes se materializam como adversários de características humanas, porém, organicamente neutros. Com essa contradição, a máquina aparenta ser um corpo espectral, vil representante do homem enquanto matéria elementar, em contrapartida à sua racionalidade, mediante a qual ironicamente se fabrica sua cópia, uma ramificação dessa força oculta reprimida no inconsciente. Ítalo Calvino (2010, p. 136) confirma a presença dessa característica, ao dizer que o androide é um ponto entre pólos distintos, invasor desconhecido que ostenta a tecnociência, mas que personifica o medo dos instintos que se escondem além de tal conduta:

[...] o século XVIII frio e analítico das tabelas da Enciclopédia aqui estão simultaneamente presentes e enfatizados ao extremo; e a palavra “androide” funde essas influências numa aura de ficção científica *avant la lettre*, como numa espécie vivente intermediária entre o homem e a máquina, ou um povo de possíveis invasores, nos quais terminaríamos por reconhecer nossos duplos.

Voltando às famosas leis da robótica³⁶ propostas por Asimov, observamos três sentenças que exibem a concomitância de uma ironia transgressora com uma postura didática, conforme inferimos anteriormente. O caráter ambíguo dessa legislação condiz com as atitudes paradoxais dos autômatos, que funcionam como uma “espécie vivente intermediária entre o homem e máquina”. Assim sendo, essas leis sintetizam as tabelas enciclopédicas do século XVIII, já que as máquinas bem-intencionadas podem apresentar inúmeros defeitos, tal como o cientificismo e as legislações que comandam a humanidade. O Turco falante é envolvido por essa “aura de ficção científica *avant la lettre*”, precedendo os androides fictícios do século XX, sobretudo as três ordens programadas em seus chips. “Então podia-se constatar que a língua escolhida pelo Turco era precisamente aquela que permitia responder com mais nitidez, sempre exprimindo o máximo com o mínimo de palavras” (HOFFMANN, 1993, p. 87). O insólito pode surgir dessa expressividade resumidamente efetiva, “o que às vezes não deixava de ser doloroso” (Idem, p.87), tendo em conta a impressionante habilidade do vidente de perscrutar os segredos de seus interlocutores. David também consegue tocar os mistérios dos personagens humanos, enquanto segue à risca sua programação amorosa, de modo que seus donos ponderem a respeito da complexa ligação entre corpo, razão e emoção, a ponto de olharem para si e verem máquinas, semelhantemente à postura de cada mecano em Refugo.

³⁶ [...] um robô não pode ferir um ser humano, ou permitir por omissão que ele seja ferido; um robô deve sempre obedecer aos humanos desde que isso não contrarie a Primeira Lei; um robô deve proteger a si próprio, desde que isso não contrarie a Primeira ou a Segunda Lei (ASIMOV, in: TAVARES, 1986, p. 63-64).

Dessa forma, notamos que a defeituosa célula de comunicação de David refere-se ao mundo superpovoado, onde todos vivem sozinhos, universo redimensionado no âmbito familiar de Monica e Henry. O corpo artificial do pequeno sintético é o principal empecilho para o reconhecimento de sua “condição humana”, mesmo que ele procure confirmá-la com base em seu amor, que, de modo similar, acaba sendo frustrante, pois se trata de um programa instalado em sua interface cerebral. A ilusão amorosa dos pais, ao contrário, fundamenta-se na relação com o corpo, já que eles constroem uma imagem (ou *status*) a partir dos estereótipos convencionais ditados pelo capitalismo. O almoço de Henry Swinton e suas acompanhantes exemplificam tal postura, principalmente considerando a camuflagem estética das identidades destas últimas. Além disso, a produção de “cérebros de verdade” pela Synthank representa a falsa possibilidade de construir um sistema nervoso que pudesse aguçar os sentimentos ao extremo, com a finalidade de tentar escapar da matéria neutra do corpo. Porém, essa tarefa visa à competição oriunda a um mercado imediatista, que supostamente viabiliza a aparência ideal, molde cada vez mais rijo, conforme a gula capitalista de Petrushka Bronzwick,

debruçando-se ela também para fatiar mais um pedaço da barriga do leitão e dispensando o garçom que se aproximara – Os garçons são sempre tão miseráveis com as porções. – Sua risada prateada era famosa, e temida em alguns quadrantes. Mal acabara de entrar na casa dos vinte, já firme no Preservanex, esquelética, usava o cabelo multicolor bem curtinho, tinha olhos azuis e um leve tique na face esquerda policromada (ALDISS, 2001, p. 38).

A voracidade dos convivas tem relação com as *Claws* (garras) da empresa, aos quais se opõe Henry, no conto “Superbrinquedos em outras estações”, também indicando os despojos da mansão e de Refugo. Percebemos que as sobras descritas posteriormente resultam desse banquete desumano, em que os participantes vangloriam-se de seus empreendimentos e, sobretudo, de suas fisionomias cristalizadas, adquiridas graças aos avanços tecnológicos, dos quais o mais importante é a criação da tênia Crosswell. Esta é um verme alojado no intestino delgado, com a missão de eliminar qualquer gordura indesejável, protótipo impressionante de seu inventor homônimo. De modo semelhante, possuir um aspecto peculiar, em que se tem a “face esquerda policromada” e uma “risada prateada” significa ligar-se a um estado metálico, mediante o qual também vemos essa simbiose parasitária. Acentua essa impressão o fato de as damas serem tratadas como “loiras decorativas”, “propriedades” dos dois sócios, como se elas fossem outra fonte de prazer acrescentada às benesses do almoço. Evidenciam-se, pois, as excentricidades referentes ao corpo: a carne dos leitões é triturada sonora e automaticamente,

fragmentação maquinal e insana, a que podemos somar o vínculo entre a forte coloração do alimento e a pigmentação do rosto de cada personagem.

O “cabelo multicolor” e a radiação ofuscante do rosto de Petrushka, assim como o “pedaço dourado de torresmo” (ALDISS, 2001, p. 39) abocanhado por Bubbles, contribuem para a formação de uma hipóbole grotesca, na qual ambos os corpos perecem; isto é, os mais evoluídos se enrijecem morbidamente, ao assimilarem organismos inferiores, transformando-os em carcaças, conforme o ciclo imperfeito dos superbrinquedos. Esses glutões mecânicos apagam suas personalidades, pois delas duvidamos durante a cena do banquete, considerando, quiçá, a possibilidade de serem eles sofisticados ciborgues, à moda de seu tempo. Então, “por reconfigurar as possibilidades de experiência dos homens e do mundo, a sociedade atual gera uma abertura para as multiplicidades, permitindo hibridismos entre humano e inumano, real e ficção, visível e invisível” (OLIVEIRA, 2001, p. 13). Também devemos levar em conta a recusa do abraço de David, precedente do almoço que destrói de vez a família de Henry, cujo adultério reforça ainda mais essa dissolução. Tais relações, além de tornarem-se infrutíferas, perdem seu viço (arquétipo natural), já que o inverno artificial despe a amendoeira, assim como sucede à Monica dentro de seu Callerium. O que resta então é a abominação diante de seu próprio corpo, matéria que cega, infligindo o desespero na mãe de mentira, que teme ficar encarcerada num ciclo infindável de abraços, incessantemente passando por inúmeros danos e reparos, tal como seu mordomo Jules, e constatar que, no interior de seus órgãos, não existe nenhuma abstração.

As descrições de todos esses acontecimentos e da destruição do gerador da casa holográfica são marcadas por expressões associadas à licantrópia, uma vez que David “corria em pequenos círculos e, quando as palavras terminaram, disparou para a escada, soltando aquela sua espécie de berro” (ALDISS, 2001, p. 42). Outra característica relacionada ao híbrido é o rosto ambíguo do pequeno autômato, o qual, logo após a queda, revela sua inércia metálica, em oposição ao seu lado pueril e vivaz. Podemos acrescentar as ruínas da mansão paradisíaca, da qual resta só sua carcaça cadavérica, espaço infernal da incompatibilidade de sentimentos entre o homem e o seu simulacro. Essa manifestação de aspectos selvagens nos andróides mostra a presença de rastros góticos na literatura de ficção científica, considerando, fundamentalmente, suas nuances psicanalíticas, a exemplo dessa “transmutação do vulgar em estranho, presente numa grande parte de obras literárias não góticas [...]” (LIMA, 2008, p. 33). Sendo assim, David é o superbrinquedo inofensivo e “familiar” que se torna estranho e ferino, símbolo do “outro”, do que estava reprimido e ressurgiu, assim como os monstros dos tradicionais romances góticos. Monica tenta coibir seu desespero, não quer ver o andróide

defeituoso arrancar os circuitos de Teddy, durante sua furiosa busca por órgãos que pudessem conter uma alma. Horrorizada, ela nota que seu corpo e sua mente, reduzidos à composição básica da matéria, também podem vir a ser um intricado arranjo de componentes robóticos. O menino então espelha a situação de sua “mãe”, o lado primitivo que a assombra, revelando a massa disforme no interior de seu corpo, signo de atopia, por conta dessa inadequação do plano físico com o metafísico, condição ubiquamente marginal e fronteira de todo vivente. É, de fato, um símbolo dúplice, estigma abjeto inerente às companheiras de Henry, as quais insistem em cultivar um idealizado padrão de beleza, mesmo transformando-se em bonecas horripilantes para isso.

O anseio oculto pela anulação da matéria, proposto por Deleuze (1997), sublinha essa incontinente ambivalência humana, que consiste em se sentir atraído pelo monstro, ao mesmo tempo em que o repudia. Sempre procuramos essa inércia purgada de qualquer juízo, apesar do medo de sua morbidez, da imposição de uma realidade desconhecida oriunda ao apagamento do ser. Tal contrassenso acentua-se logo após o Iluminismo, época de fascínio e espanto diante de máquinas inovadoras expostas em feiras e mercados, conforme mencionado em “Os autômatos”. Desse modo, as tecnologias remanescentes do cientificismo não esboçam a criatura ideal, tampouco a teoria ou a legislação impecável, e sim o que há de dessemelhante e incognoscível nelas. Daí Ludwig declarar que tais figuras “não são propriamente construídas à imagem do homem”; elas, ao contrário, “macaqueiam o comportamento humano”, como “verdadeiras estátuas de uma morte viva ou de uma vida morta” (HOFFMANN, 1993, p. 87). A primeira impressão sobre o Turco remete a essa criatura bestial, monstro repugnante para o personagem, embora seja um artefato que impressiona por sua imponência e pelo claro-escuro de seus vaticínios. Em contrapartida, convém ao romântico transformar essa máquina numa excêntrica peculiaridade, a fim de mudar o suposto purismo objetivado com sua fabricação, de maneira que ela simbolize o embate entre a razão e o *pathos*.

Assim, o monstro está sempre à espreita, escondido num simples brinquedo, cujos olhos saltam fora e reviram mecanicamente, brincadeira que concede vida ao objeto familiar, tornando-o um companheiro imaginário. Entretanto, tal olhar apavora, quando o adulto não sabe mais manusear a marionete ou não enxerga quem a controla, daí ela ser considerada uma “morte viva”, figura transgressora que põe em xeque o ser humano, enquanto criatura una, à imagem de Deus, o criador supremo. Ludwig cita Macbeth, personagem de Shakespeare: “Por que me fitas com olhos sem poder de visão?” (HOFFMANN, 1993, p. 87). A cegueira está relacionada à loucura e, se os dois amigos não veem quem manipula o títere, presume-se que estejam tão cegos quanto seu duplo, cujo reflexo projeta esse distúrbio, fazendo com que os

outros tenham consciência de suas limitações e, sobretudo, de suas idiossincrasias. David, ao arrancar os circuitos de Teddy, também faz com que Monica enxergue esse lado obscuro, o que priva momentaneamente sua visão: “cobriu os olhos com as mãos. Mas não era assim tão fácil sumir com o desespero” (ALDISS, 2001, p. 42). Os olhos embaçados da “mãe” e a morte de Teddy (o seu não-funcionamento) indicam a próxima cena de espelhamento: o falecimento da Sra. Swinton e a cegueira de seu filho de brinquedo. A esposa de Henry morre por causa do distúrbio (ou defeito) de seu mecano, cujos “olhos [...] não conseguem mais focar direito”, “olhos sem poder de visão”, como os das figuras de cera citadas por Ludwig.

Quem pára de funcionar não é David, e sim Monica, que não sobrevive à queda do alto da escada, ao contrário do pequeno androide, cujo sistema é invadido por uma “fúria de dor e desespero” (2001, p. 43), características que reiteram a raiva da “mãe” – quando sua caixa de música se parte – e seus olhos cegos de desespero, ao mirarem os circuitos de Teddy à mostra. Ludwig afirma que o ser oculto que controla o Turco falante possui perspicácia de juízo, no entanto, a relação do amigo com sua réplica é tão confusa e desnorteadora, que beira à fatalidade. Porém, esses personagens românticos ainda conseguem vislumbrar (ou perceber) a manifestação de uma arrebatadora realidade ultrassensorial, que se encontra mais além dos instrumentos mecânicos; o oposto da situação da Sra. Swinton, que presencia a personificação de sua angústia no mau-funcionamento de David. Ela inevitavelmente sucumbe, pois não consegue escapar às simulações de seu palacete repleto de bonecos. Não obstante, Ferdinando e seu amigo também são assombrados por esses espectros, mas não perecem por causa deles, pois têm êxito em captar seus mistérios, ultrapassando os limites do corpo, ao repercutirem os sons sublimes contidos na natureza. Com isso, eles superam a imposição do estereótipo, da matéria como um reflexo mórbido, a qual, em se tratando de Monica, reverbera somente suas emoções negativas: a fúria e o desespero.

Desse modo, não há como o criador humano observar (ou julgar) integralmente sua criatura mecânica, sem deixar de perceber que existe nela alguma ameaça desconhecida, que, por conta disso, acaba parecendo-lhe uma monstruosidade. Como a lógica científica não possui e, tampouco, consegue coletar todas as respostas, acaba transmutando-se numa esfinge indecifrável, igual ao seu objeto-alvo, corrompendo assim a visão totalizante do homem. Essa imprecisão tem afinidade com o conto de horror sobrenatural, sobretudo no que diz respeito à sua postura indagativa, visto que esse tipo de literatura altera sua “pesquisa”, introduzindo nela figurações bastante singulares, tornando a *tékhné*, engenho da *scientia*, uma abominação. As narrativas sobrenaturais continuam propagando-se, pois essa imagem distorcida tende sempre a ampliar os horizontes já rastreados pelas tecnociências:

[...] o conto de horror sobrenatural oferece um campo interessante. Combatido por uma onda crescente de elaborado realismo, cínica frivolidade e sofisticado desencantamento, ele é encorajado, porém, por uma onda paralela de crescente misticismo, alimentada tanto pela reação fatigada de “ocultistas” e fundamentalistas religiosos contra descobertas materialistas, como pelo estímulo ao maravilhoso e ao fantástico proporcionado pelas visões alargadas e as barreiras derrubadas pela ciência moderna com sua química subatômica, sua astrofísica avançada, sua teoria da relatividade e suas investigações da biologia e do pensamento humano (LOVECRAFT, 1987, p. 124-125).

Essas investidas científicas para sistematizar a realidade não se sustentam, já que são suscetíveis de desmontar-se, como um quebra-cabeça, sempre faltando peças para formar uma imagem integral. Sendo um modo da literatura fantástica, a ficção especulativa reatualiza o maravilhoso tecnológico das narrativas oitocentistas, dando mais relevância a *scientia*, as probabilidades silogísticas, pelas quais a “química subatômica”, a “astrofísica avançada”, a “teoria da relatividade” e as “investigações da biologia e do pensamento humano” embasam-se. Esses campos científicos trabalham com objetos diluídos no meio, a exemplo dos átomos, que somente são visíveis, se os olharmos através das lentes superpotentes dos microscópios, ramificações dos óculos e lupas usados para examinar o Turco. Há várias representações de partículas atômicas, porém não se pode vê-las a olho nu, de modo que sua natureza fantástica permaneça inalterável, apesar da possibilidade de visualizá-las por meio de um mecanismo. Controlando elétrons e nêutrons, tornam-se estes marionetes; mas, nesse caso, enxergamos os “fios” que os manipulam, as diversas máquinas que os conduzem e modelam, de acordo com cada propósito em vista. No entanto, esse conhecimento restringe-se àquilo que os olhos apreendem, ignorando assim o funcionamento interno e invisível dos processadores.

Com isso, as especulações aumentam exponencialmente, já que as probabilidades científicas sobrepõem-se à *tékhné*, tornando-a cada vez mais espectral. A situação-espelho de David, na qual ele pergunta a Teddy a respeito da possibilidade de serem ou não reais, sugere justamente esse espectro das questões científicas e filosóficas, em vista da instrumentalização das relações afetivas num mundo tecnologicamente avançado. Essa transposição de elementos metafísicos para a máquina abala os paradigmas sociais que Henry e Monica tentam sustentar. Dessa feita, as sensações de conforto e bem-estar, como formas de agregação com a realidade, são rechaçadas, na medida em que as projetamos nos moldes inorgânicos construídos pela sociedade de consumo. Então, a “mãe” de David conecta-se à sua *Ambient*, com o propósito de resolver suas aflições existenciais, sem se aperceber que esse elo já é, por si, controverso, assim como a presença de Deus e as neurociências. De modo semelhante ao comportamento

do “filho”, sua visão do real não possui embasamento em nenhum suporte crível, havendo assim a oposição intolerável entre um modesto modelo familiar e sua invasiva mecanização. Além disso, para além da simples história de um garotinho que nunca conseguiu agradar à mãe, existem programas fantasmagóricos que convertem singelas emoções em reproduções mecânicas. Essa inversão causa o “medo metafísico”, traço fundamental, segundo Roas (2011, p. 95-96), dos vários segmentos da literatura fantástica:

Com o termo “medo metafísico (ou intelectual)” me refiro à imprecisão que considero própria e exclusiva do fantástico (em todas suas variantes), a qual, embora geralmente se manifeste nas personagens, preocupa diretamente o receptor, posto que se produz quando nossas convicções sobre o real deixam de funcionar, quando perdemos pé frente a um mundo que antes nos era familiar.³⁷

Em “Os autômatos”, quem realmente controla o vidente mecânico oculta-se quase por completo nos bastidores onde seu artefato apresenta-se, o que também ameaça os padrões considerados reais, como se o títere fosse o horripilante espectro de seu articulador, estigma de seus desejos reprimidos que retornam, em desacordo com o cenário progressista burguês. Essa é a imprecisão “própria e exclusiva do fantástico”, ou seja, a duplicação propiciada pelas novas tecnologias rompe com a unidade dogmática da sociedade burguesa e pré-burguesa; a invenção do daguerreótipo, por exemplo, separara os corpos de seus núcleos originais, expondo-os supostamente de maneira mais correlata. No entanto, esse contato não foi mais tão direto e pessoal, como ocorria entre o pintor e o modelo de sua obra. Verificando então que a expressividade proporcionada pelas novas máquinas não poderia limitar-se a uma replicação uniforme, e reconhecendo nela a manifestação de sua terrível postura narcísica, Ferdinando exclama, aterrorizado, ao aproximar-se de seu fac-símile, o Turco falante: “Mas eis que uma força estranha e oculta penetrou em mim!” (HOFFMANN, 1993, p. 94). Com base nesse fragmento, depreende-se que o vidente mecânico, as figuras de cera, os autômatos de Danzig e a orquestra do Professor X estão interligados pelas correntes ígneas da música romântica, cuja manifestação faz com que um germe estranho ocupe cada um desses corpos. Nesse sentido, eles são parecidos com as tecnologias modernas, porém, a execução de tais acordes é explicada minuciosamente, não prescindindo de seu caráter hermético, mas sabendo como alcançá-lo, por motivo, sobretudo, do longo discurso de Ludwig, no qual ele diferencia os instrumentos miméticos dos mediadores dos sons d’alma. Ainda que esses instrumentos sejam enigmas espantosos, há uma ligação perceptível, principalmente porque os personagens

³⁷ Tradução minha.

conseguem sentir as vibrações da canção onírica percorrerem autômatos e outros aparelhos, impressão gradualmente nítida e arrebatadora, de acordo com a perspectiva romântica.

Voltemos às conceituações iniciais acerca dos termos *scientia* e *tékhné*, de modo que possamos evidenciar os temerosos desníveis dessa relação dos personagens de Hoffmann e Aldiss com seus sócios mecânicos. Tais vocábulos são respectivamente teoria e *constructo*, o primeiro sistematiza a metodologia de criação do segundo, conforme mostram seus dados etimológicos. Vimos outrora que a *scientia* é uma arte adquirida por meio de um processo de reflexão e experiência, num âmbito fundamentalmente retórico e discursivo. Sendo a *tékhné* a *práxis* e/ou o resultado desta, de acordo com sua origem, faz referência a qualquer espécie de arte ou prenda, cujo conteúdo projeta uma abstração. Como se percebe, essas terminologias permanecem unidas pela palavra “arte”, usualmente associada a uma criação tecnológica, a exemplo dos vocábulos “artefato”, “artigo” e “artifício”. Este último sugere algo melindroso, façanha astuciosa e mirabolante, com a qual podemos relacionar a invenção do Turco falante e a de David, o superbrinquedo amoroso. A princípio, aparece um profeta mecânico que se diferencia das bobagens “ordinariamente expostas em feiras e mercados” (HOFFMANN, 1993, p. 85); depois, estamos diante de um humanoide doméstico com defeito, programado para amar incondicionalmente, mantendo seu sistema metafísico ativo, ainda que esteja em meio às inúmeras máquinas estragadas de Refugio. Tanto o autômato do século XIX quanto o do século XX são modelos metaficcionais, pois mostram essa “arte” como objeto estético, pelo qual flagramos um estado que escapa às sensações rotineiras ou aos protótipos ordinários, conforme diz o narrador de “Os autômatos”. Além disso, eles evidenciam a crise atemporal do homem, que teme ser arrastado por um fluxo intermitente de mudanças, sobretudo pela constante mecanização, e não mais conseguir diferenciar o real do imaginado, corrompendo assim sua psique. Nesse aspecto, Hoffmann estava à frente de seu tempo:

[...] Hoffmann promoveu inovações na narrativa fantástica ao estabelecer jogos entre aparência e realidade, a alternância nas explicações e hesitações na trama e o reforço da importância e dos perigos dos atos falhos e dos distúrbios mentais (MEIRELES, 2012, p. 621)

O ser artificial acaba sendo confundido com uma pavorosa imitação, ato falho que causa o confronto dos personagens humanos com David e o Turco falante, já que seus rivais frequentemente os tratam dessa forma, ao invés de julgá-los como artefatos (artifícios) que evocam outra realidade, sobretudo nos contos dos superbrinquedos, em que até os “jogos entre aparência e realidade” são mimetizados pelas máquinas. Contudo, em se tratando da

narrativa hoffmanniana, essa postura não é unívoca, pois Ludwig condiciona a atuação do “mecânico engenhoso e de espírito superior”, ao ressaltar que, caso seu intento limite-se a mediar os sons naturais, obedecendo à vontade humana, “pesquisas aprofundadas conseguirão penetrar nos sagrados mistérios da natureza, tornando visíveis e perceptíveis diversas coisas das quais temos apenas vago pressentimento” (HOFFMANN, 1993, p. 108). O próprio personagem reconhece a existência desse elo espiritual, deixando implícito que a intuição de Ferdinando é a entidade que se oculta por trás da máscara do sábio Turco, disfarce que reflete sua incapacidade de enxergar a si mesmo, como atestamos diante de sua atitude neurótica de pintar integralmente a imagem da amada.

Essa disputa entre aparência e realidade aponta para outra significativa oposição, provocada pela dualidade corpo/espírito, a mesma que encontramos nas novas tecnologias do século XIX:

As máquinas pré-cibernéticas podiam ser vistas como habitadas por um espírito: havia sempre o espectro do fantasma na máquina. Esse dualismo estruturou a disputa entre o materialismo e o idealismo, a qual foi resolvida por um rebento dialético que foi chamado, dependendo do gosto, de espírito ou de história. Mas, basicamente, nessa perspectiva, as máquinas não eram vistas como tendo movimento próprio, como se autoconstruindo, como sendo autônomas. Elas não podiam realizar o sonho do homem; só podiam arremedá-lo (HARAWAY, 2009, p. 41-42)

Situamos o aparecimento dessas “máquinas pré-cibernéticas” na primeira metade do século XX, em meio a terríveis conflitos bélicos, que foram impulsionados pela intensa mecanização. Todavia, quando falamos de aparelhos cuja funcionalidade supostamente se desvincula do homem, imediatamente se pensa numa espécie de inteligência autônoma, que precede há muito a definição do termo “cibernética”, no que diz respeito à representação das relações entre o homem e a máquina, ou seja, ao conjunto de fatores e meios que concedem movimento a modernos protótipos. Sendo assim, podemos considerar o Turco falante um dos primeiros seres cibernéticos da literatura, uma vez que seus movimentos articulados sugerem essa autonomia inteligível, sobretudo tendo em vista sua sagacidade cognitiva. No entanto, o vidente mecânico não é capaz de se autoconstruir, da mesma forma como os mecanos fazem em Refugo. Quando esse sonho progressista de substituir o homem por aparatos tecnológicos tornou-se factível nos grandes centros comerciais da segunda metade do século XX, onde os “corpos” eletroeletrônicos passaram a desempenhar velozmente tarefas outrora penosas, a replicação e o processamento de dados superaram todas as barreiras territoriais, espalhando-se globalmente, a ponto de torná-las perigosamente espectrais, não por conta do acobertamento

do homem em um local científico privilegiado, como acontece em “Os autômatos”, e sim por sua ausência *in loco* diante dessa substituição causada pela célere disseminação das máquinas.

Tal processo configurou drasticamente as relações de trabalho, quase apagando o contato do titeriteiro com sua marionete, ou seja, essa inteligência cibernética concebida na metade do século XX passou a resolver, a curto prazo, variados problemas em tipos diferentes de estruturas mecânicas. Com isso, a participação humana praticamente se restringe à ativação de tais mecanismos, como se esse gesto único fosse a causa da fraternidade inócua do trabalho reconstrutivo feito pelos superbrinquedos, outra situação-espelho que revela a crise emotiva de seus criadores. De fato, nas narrativas de Aldiss, as expressões sensitivas sempre retornam à “máquina”, seja esta humana ou sintética, visto que Henry supostamente amava Monica, tal como David acreditava ter afeição por Teddy e pelos “pais”. Entretanto, mesmo quando o inventor começa a humanizar-se, confessando suas negligências, ele ainda considera o “filho” uma máquina defeituosa, inclusive mencionando a necessidade de limpá-lo. O abraço “quase humano” (ALDISS, 2001, p. 57), qualificativo da derradeira situação-espelho no conto “Superbrinquedos em outras estações”, esteriliza esse pretenso laço emotivo, que é logo sobrepujado por um mundo dominado pela *tékhné*. Esta, evidentemente, já não é a mesma que veio à tona nos salões e feiras do século XIX, pois levamos em conta que sua “arte” prende-se à replicação em massa, numa velocidade gradativamente assustadora:

Gigantescas plantas industriais e corpos volumosos tiveram seu dia: outrora testemunhavam o poder e a força de seus donos; hoje anunciam a derrota na próxima rodada de aceleração e assim sinalizam a impotência. Corpo esguio e adequação ao movimento, roupa leve e tênis, telefones celulares (inventados para o uso dos nômades que têm que estar “constantemente em contato”), pertences portáteis ou descartáveis - são os principais objetos culturais da era da instantaneidade (BAUMAN, 2001, p. 115).

O Turco falante testemunhava “o poder e a força de seus donos”, pois possuía um corpo hiperbólico, era um “personagem em tamanho natural e bem proporcionado, vestindo um rico traje turco [...]” (HOFFMANN, 1993, p. 85). David, ao contrário, tem “corpo esguio” e pequeno; como o atual telefone celular, ele foi inventado “para o uso dos nômades que têm que estar constantemente em contato”. Durante sua jornada, a criança sintética atravessa as ruínas dessas “gigantescas plantas industriais”, de maneira semelhante a seus criadores, que pertencem à “era da instantaneidade”, cujos espaços, outrora habitados pelos antigos “corpos volumosos” do poder, fossilizaram-se. Assim, a atmosfera dos contos dos superbrinquedos torna-se mais mórbida e primitiva, em face da persistente tentativa humana de possibilitar

esse contato, cuja realização gradualmente se mostra infrutífera (como as amendoeiras do jardim), na medida em que se constroem aparelhos cada vez mais avançados. Logo, mirar-se em diversas tecnologias que se deslocam freneticamente, com o intuito de efetivar tal vínculo, acaba, em contrapartida, por distanciar Monica de seu marido Henry. Este falha em conservar o corpo sólido de sua primeira empresa, a Synthank, pois sua permanência não se sustenta ante um devir gradativamente célere; ela só subsiste como signo de atopia, matriz genitora de autômatos que fluem sem cessar do lago ornamental, incumbidos de acompanhar seus donos, como seus “pertences portáteis”.

Henry resgata David de Refugio, esperando reaver seu laço afetivo com Monica, em posse de uma réplica daquilo que talvez pudesse ser o fruto de seu amor por ela. O menino é visto muito mais como um portátil *souvenir* que evoca fragmentos das lembranças paternas, do que como um filho de verdade; condição a que aspirava o *software* infantil do mecano, o qual não consegue diferenciar o antigo do novo Teddy, que “era apenas um urso do estoque da unidade de produção, só que aparelhado com reexecução de memória” (ALDISS, 2001, p. 56-57). Assim, seu “pai” também se engana, já que esse “fruto” nunca nasceu em definitivo, tampouco nas imitações holográficas do jardim. Além disso, ele igualmente faz a “reexecução de memória”, pois repara seus androides infantis e abraça-os, como forma de submeter-se novamente ao simulacro de uma afeição estéril. Essa última cena da sequência de contos dos superbrinquedos redimensiona a angústia humana diante do ser neutro, condizente com as interferências do Professor X no Turco falante e com a iniciativa demiúrgica de Victor Frankenstein, que dá vida a um monstro constituído de partes de cadáveres. A reconstrução de David assemelha-se à concepção dessa criatura monstruosa, possuindo os mesmos elementos que a vivificaram: a eletricidade e o manuseio de órgãos alheios. Porém, no que diz respeito ao medo do duplo, há uma diferença importante, uma vez que as imagens do “quase humano”, na segunda metade do século XX, já se espalharam por, praticamente, todos os lugares, desejo outrora almejado pela criatura de Frankenstein, a qual tenta chantagear seu criador para que este lhe construa uma noiva.

Contraditoriamente, com essa mecanização em larga escala, a *tékhné* torna-se um espectro ameaçador, representado por inteligências cibernéticas, a exemplo de Sansavvy e da Ambient. Portanto, os “fios” que outrora controlavam os títeres, mesmo que invisíveis (daí o início da sensação de entropia), eram perceptíveis; os artefatos mecânicos encontravam-se posicionados em locais conhecidos, seus manipuladores ocultavam-se, mas sabia-se que eles ali estavam. Já os circuitos vitais dos androides interligam-se às membranas de vasto séquito de máquinas; no entanto, do ponto de vista emotivo, desconhecemos o titeriteiro a que se

vinculam. Assim, os transistores fazem parte de qualquer protótipo avançado, sem possuírem relação, mesmo indireta, com seu fabricante, como é o caso do robô Jules, cujos componentes eletrônicos aparentemente não se conectam a lugar algum. Daí a *scientia* adquirir, no século XX, mais relevância que a *tékhné*, pois procuramos nesta a identidade perdida de seu criador, a especular possibilidades de contatá-la, sobretudo em busca de sua reprimida subjetividade, que se esmaece gradativamente, à medida que as máquinas ultramodernas tentam imprimir suas cópias. Estas simbolizam o “mal-entendido” que permeabiliza o fantástico nas narrativas de ficção científica, são figuras “da instabilidade do mundo, de um mundo que se desmorona em mentiras e incertezas” (SIMÕES, 2007, p. 47).

3.2. Refrões do paraíso: músicos e autômatos nos jardins da criação.

Anteriormente, associamos a noção de mito à construção de autômatos, sobretudo em relação ao estado primitivo da criação, de maneira que pudéssemos retratar o simulacro da gênese humana, a fim de entendermos como o homem busca enxergar-se em seus inventos. Esse mundo fabricado reflete a instabilidade de sua versão original, à qual faz menção Maria João Simões, quando expõe seus conceitos sobre o fantástico. A ficção científica, do mesmo modo, postula desmoronar as certezas do presente, enquanto forja um contexto futurista, no qual a ciência absorve o homem, com o intuito de potencializar-se. Essa força desestabilizante configura os arquétipos convencionais, criando uma imagem distanciada do ser, enquanto criatura biologicamente diversa, constituída de emoções plurais. Todavia, anseia-se reparar a ausência de humanidade na fabricação da criatura artificial, já que “um dos maiores ‘sonhos’ da ciência é o de criar robôs à imagem e semelhança dos seres humanos, capazes de sentir e reagir aos sentimentos dos outros (STANKIEWICZ, 2009, p. 7).

Asimov (1985, p. 9), por sua vez, acredita numa prolífica intervenção dos robôs na vida humana, salientando que a antipatia dos conservadores deve-se justamente a esse exercício especulativo de criar humanoides cada vez mais sensíveis, à semelhança do homem:

Por serem habitualmente vistos como formas, no mínimo, semelhantes ao homem, os robôs são encarados como pseudo-seres humanos. A criação de um autômato, de um pseudo-ser humano, por um inventor também humano, é, por conseguinte, interpretada como paródia da criação da humanidade por Deus.

No mito dos superbrinquedos, não vemos esse tom de paródia, no sentido de que a existência dos sintéticos seja factualmente engraçada, uma vez que seu ciclo enfatiza o caráter

destrutivo (o inverno), a incineração do estereótipo, à revelia do comportamento excêntrico da sociedade de consumo. Da paródia, resta tão-somente o ato transgressor, a atitude omissa de David, quando destrói o gerador da casa e provoca a morte de Monica. Com isso, o androide viola a primeira lei proposta por Asimov, na qual ele prescreve que uma criatura mecânica não pode ferir seu criador intencionalmente ou por omissão. Porém, a loucura, a grosso modo, omite qualquer tipo de consciência, seu propósito é provocar danos, agir fora do padrão em voga, a despeito das consequências. Esse destempero torna explícita a face maquinal do ser humano, projetada no pequeno sintético, já que ele simboliza os distúrbios ocasionados pela esterilidade sentimental de Monica, que só é capaz de gerar a réplica de uma falsa felicidade. O Turco falante, de maneira parecida, personifica a angústia de Ferdinando, vítima do terrível oráculo que revela e oculta (num claro-escuro) onde sua amada habita, local esquecido pelo jovem artista, como verificamos quando ele procura compor uma imagem fidedigna e carregá-la exteriormente consigo. Mas, não obstante, Ludwig percebe que o vaticínio livrara o amigo da morte, ao invés de causar-lhe a perdição.

Dito isso, podemos inferir que, para além desse similar aspecto negativo³⁸ entre as figuras do Turco e de David, vemos uma diferença significativa, no que se refere às emoções transferidas para essas réplicas. O pequeno autômato contém uma programação sentimental mais efetiva do que os vestígios emotivos de seus donos, embora seja ele mesmo a máquina da qual procura fugir, se pensarmos em sua constituição e também nos demais protótipos, que insistem em ratificar o utilitarismo objetificado para o qual foram feitos. Ademais, trata-se de um brinquedo tão carinhoso (super-sofisticado), que Monica e seu marido antagonicamente se perdem, tentando achar, cada qual, sua própria natureza, empreendimento frustrante, já que tampouco se encontram um com o outro presencialmente. Embora Henry recupere um pouco a sanidade afetiva, sua confissão ganha tons de uma prejudicial melancolia, pois quando ele pôde redescobrir onde se achava o amor, este já não estava lá em sua forma original, mas sim em seu aspecto fragmentário – a carcaça do palacete georgiano e Refugo, com suas máquinas defeituosamente filantrópicas. Estas condizem com a postura negligente do “pai”, que se reaproxima do que lhe restou: David e Ivan Shiggle, a máquina e o homem, ambiguidade a que se prende Henry, também “quase humano”, como seu abraço simbiótico no menino-androide. Ferdinando e Ludwig, ao contrário, não se submetem completamente às réplicas mecânicas, uma vez que eles reconhecem a existência de mistérios maravilhosos por trás de

³⁸ O ser humano pode inventar criaturas artificiais que parecem ter vida em todos os sentidos, mas nunca hão de possuir alma, a centelha divina que lhes dá a possibilidade de praticar o bem e a virtude. Mesmo que o robô não seja ativamente mau ou perverso, é inevitável que termine assim por ser, passivamente, incapaz de outra coisa” (ASIMOV, 1985, p. 9)

instrumentos musicais e autômatos, mudando o norte fatalista da sentença do Turco, ao apreciarem os acordes emotivos que os cingem. O vaticínio fora justamente o mote para que Ferdinando procurasse por sua musa, já que Ludwig acena para tal possibilidade: “A fatal sentença do Turco foi cumprida, e talvez através de seu cumprimento tenha sido desviado o golpe mortal que ameaçava meu amigo” (HOFFMANN, 1993, p. 111).

Não levamos em conta o fato de Ferdinando ter perdido sua amante para o oficial russo, e sim consideramos seus esforços em procurá-la mais além do que era exposto pelas inovações mecânicas da época. Nesse sentido, o amigo de Ludwig já conseguira achá-la, sobretudo ao admirar suas formas transcendentais no jardim do Professor X. Com o intuito de esclarecer essa distinção entre as narrativas de Aldiss e Hoffmann, analisaremos detidamente os dois jardins retratados, tendo em vista, sobretudo, o relacionamento entre títeres e humanos nesses locais. Para isso, inicialmente, vale conferir as observações de Michel Foucault (2001, p. 418), nas quais ele afirma ser o jardim a heterotopia primordial:

A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. É assim que o teatro fez alternar no retângulo da cena uma série de lugares que são estranhos uns aos outros; é assim que o cinema é uma sala retangular muito curiosa, no fundo da qual, sobre uma tela em duas dimensões, vê-se projetar um espaço em três dimensões; mas talvez o exemplo mais antigo dessas heterotopias, na forma de posicionamentos contraditórios, o exemplo mais antigo, talvez, seja o jardim. Não se pode esquecer que o jardim, espantosa criação atualmente milenar, tinha no Oriente significações muito profundas e como que sobrepostas. O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que devia reunir dentro do seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo, com um espaço mais sagrado ainda que os outros que era como o umbigo, o centro do mundo em seu meio (é ali que estavam a taça e o jato d'água); e toda a vegetação do jardim devia se repartir nesse espaço, nessa espécie de microcosmo. Quanto aos tapetes, eles eram, no início, reproduções de jardins. O jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica, e o tapete é uma espécie de jardim móvel através do espaço. O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. O jardim é; desde a mais longínqua Antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante (daí nossos jardins zoológicos).

O jardim de Monica é um microcosmo de onde se observa espaços conflitantes, “quatro partes representando as quatro partes do mundo, com um espaço mais sagrado ainda que os outros que era como o umbigo”, o lago ornamental em que David brinca de barquinho com a rosa cor de açafraão. Porém, essa fachada pode desaparecer à mercê de seu usuário: a “mãe”, “quase por reflexo, estendeu a mão e mudou o comprimento de onda das janelas. O

jardim sumiu; em seu lugar, surgiu à sua esquerda o centro da cidade, cheio de multidões, bombarcos e prédios – mas ela abaixou o som. E ali ficou, sozinha” (ALDISS, 2001, p. 22). A seguir, está a Synthank, com seu aglomerado de burocratas e cientistas, à escuta do discurso de Henry, que anuncia o mais avançado serviço robótico da atualidade. Junto à Monica, dentro de sua mansão, vemos o jardim, a cidade superpovoada e a empresa, quatro espaços justapostos, condizentes com os cenários do Callerium. Existem então encaixes distintos que guardam um centro comum, de onde “a luz do sol artificial se alongava” (2001, p. 31) e os superbrinquedos espiavam seus donos.

Observando essa estrutura, tem-se a dúvida impressão de que os superbrinquedos encontram-se em locais distantes, mesmo estando do outro lado da janela, que parece ampliar o espelhamento entre personagens humanos e sintéticos. Além disso, não se sabe exatamente onde surgirão esses espaços, já que o jardim pode sumir a qualquer instante e a amaldiçoada metrópole (à esquerda) surgir em seu lugar, sonoramente insuportável, escondendo inúmeras pessoas apinhadas ao redor de Henry. À exceção da empresa, Monica consegue identificar esses planos, porém, mesmo controlando o que vê, ela não suporta tais imagens, o que agrava sua angústia. No capítulo anterior, percebemos que a incapacidade de mirar-se no simulacro é causada por esse fluxo constante de imagens, que nasce da rosa artificial com a qual David brinca de barquinho. Logo, essa simulação infantil funciona como uma fonte, em torno da qual brotam as demais fantasias, sempre replicando formas contrastantes, ao mesmo tempo inexpressivas, mas fraternalmente dedicadas, como os autômatos de Refugo.

Assim, os outros mecanos funcionam como peças sobressalentes, com as quais se poderia, eventualmente, substituir o pequeno androide, a fim de continuar sua prole. Contudo, não é o maquinário útil que perdura, e sim aquele que a sociedade de consumo descarta, como a rosa de açafraão que não se renova, apodrecendo numa viela suja, limite infundável dessa vil corrente repetitiva. Gradualmente, reforça-se esse ciclo imperfeito, sobretudo quando David colhe outra flor no jardim holográfico, para que sua maciez e beleza façam-no recordar-se da “mãe”. Todavia, o ornamento não é outra coisa senão mais um simulacro, estando no mesmo patamar que a infrutífera amendoeira. Em “Os autômatos”, por sua vez, o jardim abre-se aos amigos, quando uma garotinha graciosa decide levar “cravos coloridos” à sua irmã, que entoia a magnífica canção *Mio ben ricordati s'avvien ch'io mora*. No jardim do conto hoffmanniano, as cores reverberam em tons e tonalidades diversas, a começar com o buquê de flores colhido pela menina, um presente para a bela cantora, assim como a rosa que Monica dera a David. A vida começa com a oferta de uma flor, símbolo conceptivo que se alia à figura divina do Professor X: “ele ia e voltava pela aleia central com passos lentos e medidos, mas, enquanto

caminhava, tudo à sua volta tornava-se vivo e animado” (HOFFMANN, 1993, p. 109). Essa é a visão subsequente à da criança, que deixa o portão do local aberto, através do qual os amigos enxergam um professor completamente diferente do velho ranzinza e superficial da visita anterior, na qual a orquestra de autômatos desempenhara seu horrível concerto. De forma semelhante, a rosa holográfica precede o discurso do “pai” de David, em que ele faz observações sobre a criação da carne sintética e de seus benefícios para a construção de um cérebro artificial.

Entretanto, nota-se que essa aura contemplativa é ameaçada constantemente no jardim dos Swinton, de modo que as roseiras e glicínias, sendo simulacros, obviamente não tenham chance de perdurarem, como sugere Jules, ao falar dos pulgões ao seu patrão. Este, ao contrário, afirma que “estas rosas têm garantia contra qualquer imperfeição”, considerando-as tão-somente sob o prisma capitalista, como interfaces de um projetor holográfico. Além disso, o arrebatamento do professor era algo inimaginável para os dois amigos, enquanto a apologia de Henry ao seu jardim florido não se altera, já que os supostos benefícios naturais limitam-se à sua postura racional. Restrito a esse discurso pretensamente purista, o “pai” de David é mais um dos que pertencem ao rol de cientistas com uma visão linear a respeito do conhecimento:

Em geral, o discurso dos cientistas é entravado. É como se vivessem perturbados com uma idéia que os obstrui, que os fazem pensar que um “verdadeiro” cientista, puro e rigoroso, não se interessa pelo que está na periferia de seu saber. O aprendizado que eles vivenciaram cultivou tanto um apetite negativo por todas as questões rapidamente qualificadas de “não científicas”, que se transformaram em vítimas do preconceito segundo o qual um interesse por elas poria em perigo a criatividade de pesquisador. [...] De fato, os cientistas têm sempre a tendência de tratar como inimigos os que querem fazê-los sair de sua “sonolência de especialistas”. Nos locais de produção do saber científico não há nenhum sinal oficial, em todo o caso, que os encoraje a se retirar, de alguma forma, do ativismo monomaniaco. Por exemplo, nem História nem Filosofia das ciências são regularmente evocadas, e muito menos praticadas (KLEIN, 2007, p. 264)

O posicionamento heterotópico dos jardins explicita uma importante singularidade sobre o interesse de ambos os cientistas “pelo que está na periferia de seu saber”. Os Swinton possuem um jardim de veraneio, disposto logo na primeira narrativa, de onde se pode ver, como antes demonstramos, as marcações dos demais espaços, todos integrados por imagens contrastivas. Além disso, o espaço-grama e as outras holografias acabam perecendo quando chega o inverno artificial, o que contradiz a perspectiva de que “no jardim da Sra. Swinton era sempre verão” (ALDISS, 2001, p. 21). Essa estação se arrefece diante do inverno, mudando o

cenário verde e ensolarado, substituindo-o por outro estéril e gélido, conforme as relações impessoais na família e entre a solitária superpopulação. Logo, o jardim de Monica e Henry é uma heterotopia que gera o caos, pois de lá se ramificam lugares diluídos, onde as oscilações dos meanos sempre reiteram a oposição entre o verão e o inverno. É inevitável a concepção de espaços gradativamente depreciados e depreciativos, embora haja sempre uma pretensa esperança, contradição expressa na rosa parcialmente apodrecida que David colhe na viela.

Verificamos, outrora, que as espacialidades estão interligadas por essas imagens corrompidas, que ilustram o microespaço familiar, núcleo das fissuras corrosivas achadas nos autômatos, marcas das *Claws* da empresa onde Henry trabalha, os quais se enrijecem, assim como as máquinas que elas ferem. Esse contato friamente insípido dos diretores da Synthank com seus autômatos equivale ao toque de Midas, pelo qual os objetos tornam-se ouro maciço, mas acabam sem serventia, visto que seu valioso estado metálico, por si, impossibilita-lhe a interação. Henry exemplifica essa comparação, pois, com a fabricação de cérebros artificiais e autômatos, engana-se sobremaneira, acreditando que resolverá o contraditório problema da solidão; de maneira parecida com o regente de Creta, ele transforma física e ontologicamente o homem, enquanto o replica em metal. O cientista então adquire esse desejo monomaniaco, passando a considerar seus instrumentos formas obsoletas, descartando-os juntamente com o processo intuitivo por trás de seu engenho, ao colocá-los numa heterotopia, à margem de seu ambicioso “saber”. Nesse sentido, o criador transmuta-se em objeto, de modo semelhante aos seus inventos, prescindindo da diferença salutar oriunda à subjetividade.

Com isso, Henry evidencia a esterilidade emotiva de seu jardim de autômatos, ao discursar sobre a criação de um avançado sintético, cujo caráter inovador, opostamente, não atende à demanda de uma passionalidade plural, não efetivando sua irônica tentativa de sanar o problema da solidão. Inversamente, o deificado cientista, em seu paradisíaco jardim, acaba sendo assimilado por sua própria criação, como se ele, tal como Monica, estivesse atado às várias simulações eletrônicas, não conseguindo desvencilhar-se de seu ciclo maquinal. Por esse viés, é ele um núcleo gerador de autômatos pertencente a uma estrutura tecnocrática, da mesma forma que uma máquina lucrativa. Assim como

Khata Sarit Saqara hindu, o rei que povoa de autômatos feitos de madeira uma cidade vazia, ilustra bem a simbologia das marionetes: a cidade e os corpos são partes ligadas a seu dono, o Eu, no coração da Cidade dourada (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 595).

O jardim do Professor X, ao contrário, não se parece com essa fonte dissoluta de espaços movediços e inconclusos, tampouco ocupa uma posição preliminar na narrativa, uma vez que ele não está “no coração da Cidade dourada”. Seu lugar está localizado na periferia do saber, “fora da cidade, [...] cercado por sebes e árvores enormes” (HOFFMANN, 1993, p. 108). Se a paisagem pseudoamena dos superbrinquedos encontra-se no primeiro conto, o jardim do professor antecede por pouco o desfecho de “Os autômatos”, de modo que o leitor também contemple esse cenário último, que até então se ocultava por trás dos palacetes e de seus títeres bem engendrados. Ludwig e Ferdinando dirigem-se a tal lugar, bastante distraídos, devido ao absorvente diálogo sobre vários instrumentos musicais, o que não se adequa à rota marcadamente circular dos superbrinquedos, que transitam por todos os espaços narrativos, desde o jardim de verão até a antiga Synthank.

Foi dito anteriormente que os jardins servem como laboratórios, onde os cientistas testam os comportamentos dos autômatos, introduzindo nestes uma programação amorosa. Estamos falando, nesse caso, de Henry Swinton, cujos mecanismos sintetizam aquilo que, no século XIX, era uma série de válvulas, pistões e engrenagens. O narrador de Aldiss inclusive menciona constantemente o termo “sintético”, que já usamos diversas vezes como referência a organismos com emaranhados de circuitos e microchips. Com base nessa enorme diferença evolutiva, conclui-se que os estudos mais profundos do Professor X são o mesmo que brechas emotivas entre as rodas dentadas dos mecanismos antigos. As máquinas da segunda metade do século XX resumem-se a transistores e a fiações elétricas, de modo que o fundo passional, o “saber periférico” a que se refere Etienne Klein (2007, p. 264), quase desapareça do processo de construção dessas máquinas. Assim, a “arte”, outrora associada à ideia de “engenho” e de “artesanaria”, é substituída por sistemas unilaterais de fabricação, sendo praticamente apagada em sintéticos eletroeletrônicos, pois “nossas melhores máquinas são feitas de raios de sol; elas são, todas, leves e limpas porque não passam de sinais, de ondas eletromagnéticas, de uma secção do espectro” (HARAWAY, 2009, p. 43-44).

Henry então não consegue escapar dessa “sonolência de especialistas” (KLEIN, 2007, p. 264), já que sua postura em relação a David e à esposa é a mesma do inventor diante de máquinas com programações defeituosas. Monica e o superbrinquedo deveriam funcionar corretamente no jardim ilusório; porém, a companheira falha em buscar “belos pensamentos” e o filho sintético sofre uma queda e quebra seu centro de comunicação, como se eles fossem experimentos descartáveis. As imagens lacunares dessas experiências do Sr. Swinton e do Professor X diferem-se umas das outras, se considerarmos que a espectral “ausência” inerente ao simulacro oitocentista, além do medo, deflagra emoções sublimes, o que não acontece com

os modelos robóticos das narrativas de Aldiss, pois estes causam tão-somente situações de pesar, reunidas num estado angustiante de melancolia, arrependimento e pena. O burguês romântico, porém, amplia tais sensações, com o propósito de alcançar o transcendente por meio delas, de forma que não sejam tratadas unicamente como projeções negativas.

Assim, não se submetendo à imagem impositiva do vidente mecânico, Ferdinando salva-se de sua sentença fatal, já que transpõe a barreira da clássica aparência musical, figura que insanamente procura retratar, contemplando através e além dela o maravilhoso jardim. Este é o espaço metafórico do “princípio serapiôntico”, “que consiste num ponto de partida para a imaginação, ‘uma escada’ que sai do mundo real e leva o homem ao mundo do sublime, noutras palavras, uma possibilidade em meio à vida de unir a terra ao céu” (NUÑEZ e RUTHNER, 2012, p. 206). De forma parecida, o Professor X deixa de lado sua orquestra clássica, representada por vários autômatos,³⁹ supostamente esquecendo-se dos nobres salões, segundo o judicioso ancião, ao sugerir que “seu misterioso laboratório seria um bonito jardim nos arredores da cidade”, onde “com frequência os transeuntes teriam ouvido [...] estranhos acordes e melodias, como se o jardim fosse habitado por fadas e espíritos” (HOFFMANN, 1993, p. 110). Nesse espaço transcendental, não há nenhuma máquina que possa imitar a arte.

Essa diversidade espiritualizada pela música finalmente aparece no lado obscuro de sua instrumentalização, a exemplo do crepúsculo que sobrevém ao jardim e das sinestesias arrebatadoras contidas nas imagens claro-escuras, herdadas dos vaticínios do Turco. Em se tratando do jardim de David, esse lado benfazejo é escamoteado, por se julgá-lo um defeito de fábrica das cópias humanoides: “O David está com defeito de novo?” – interpela Henry. “Seu centro verbal de comunicação continua dando problema. Acho que ele vai ter que voltar para a fábrica mais uma vez” – responde Monica (ALDISS, 2001, p. 31). Esse centro defeituoso associa-se à fonte ornamental, de onde o fluxo tecnológico parte, sem desaguar em nenhuma praça afetiva. Em “Os autômatos”, está bem definida essa oposição entre o claro e o escuro, já nos contos dos superbrinquedos, essa contradição mistura-se ao simulacro, que se esparrama pelos espaços encaixados ao redor do jardim. Neste, as réplicas na verdade são agregadas frações da realidade e, ao mesmo tempo, fragmentos dispersos; não observamos a totalidade clássica, mas só sua dissolução, à medida que o sintético, a jus de seu nome, busca confirmar a veracidade de sua programação amorosa. Esta se torna mais autêntica que os sentimentos do casal, mesmo sendo um espectro insípido, ao contrário das fadas e espíritos que povoam a

³⁹ [...] as invenções mecânicas eram para ele apenas uma distração secundária; as pesquisas mais profundas, o estudo minucioso de todos os ramos das ciências eram na verdade o objetivo constante de seus esforços (HOFFMANN, 1993, p. 110).

imaginação exaltada de Ludwig e de Ferdinando, de maneira que o leitor fique incomodado e considere a possibilidade de os sentimentos de Henry e Monica partilharem de algum outro tipo de “programação” menos eficiente.

A esse respeito, levando em conta a ressalva referente à imagem clássica, vemos que David e Teddy, como alteridades de seus donos, não conseguem distinguir em absoluto aquilo que os torna mórbidos instrumentos do que supostamente os qualifica como vívidos humanos. Isso porque o ponto original a que se voltam é sempre um molde, daí suas dicotomias identitárias:

[...] a representação impede a apreensão da diferença nela mesma, pois só reconhece os objetos a partir de um modelo – que tem na identidade e no mesmo os seus códigos máximos. Porque a representação, no sentido clássico, é isso: a “imagem” semelhante de um objeto concreto (SHÖPKE, 2012, p. 44).

Ao fim do segundo conto, o menino-androide afirma categoricamente que, mesmo sendo um brinquedo, é igual aos seus “pais”, porém sabemos que estes somente reconhecem “os objetos a partir de um modelo – que tem na identidade e no mesmo os seus códigos máximos”. David comporta-se assim, considerando o pretense amor do casal uma forma equivalente à sua programação sentimental; todavia, seus “pais” tratam-na também de modo cruamente mecânico, o que espanta os personagens humanos e suas réplicas, a exemplo da impressão negativa que tem o pequeno sintético diante do rosto inexpressivo de Monica, e do medo dela, quando recusa o abraço de Teddy (ALDISS, 2001). Quem inicia esse fluxo de espelhamento é o filho artificial, de maneira que o jardim configure-se conforme sua condição replicante, pois tal espaço constitui-se de uma imensa estrutura de projeção holográfica, pela qual se imita uma paisagem tética. Assim, o próprio local comporta-se de acordo com uma máquina, que vai projetando o jardim e seus encaixes, perfazendo um ciclo de interrupções e retornos, no qual a cópia sempre se confronta consigo mesma *ad infinitum*.

No conto hoffmanniano, em contrapartida, o instrumento que precede a visão do jardim é uma flauta atmosférica, mecanismo que, segundo Ludwig, possui a capacidade de mediar os misteriosos sons da natureza. Trata-se, pois, de um objeto que se encontra fora do jardim, mas que possibilita escalas de percepção altamente sensitivas, como essa escada que liga a terra ao céu (NUÑEZ e RUTHNER, 2012). O Turco falante, a princípio, desencadeia um pavor que se impregna em outros simulacros não menos horripilantes, como a orquestra de Danzig e os músicos do Professor X. À primeira vista, eles causam terror, basicamente,

pela característica de morte-viva inerente a todos, uma repugnante representação da imagem humana num corpo inorgânico. Suas nobres particularidades de pseudoadultos, contrariando as primitivas formas pueris – como o quebra-nozes –, ganham destaque nos palcos e demais plataformas, como se se considerassem seres perfeitamente completos, figuras plenas da arte clássica. Já os superbrinquedos, ao contrário, permanecem infantis, cópias em miniatura da fauna humana que habita os encaixes ao redor do jardim. Enquanto os primeiros autômatos se agigantam, os mecanos modernos amiúdam-se, fragmentando-se cada vez mais, à medida que se mobilizam para serem úteis aos humanos.

Contudo, em ambos os casos, há criaturas mecânicas fazendo arte, apresentando números musicais e circenses, conforme foram programados, ou simplesmente de acordo com o número de giros de suas chaves de corda. Desde o Turco falante até a harpa atmosférica, a canção arrebatadora da amada de Ferdinando é sentida indiretamente, ainda que esteja sendo suprimida pelos timbres mecânicos dos títeres. Esse sublimado fundo musical não irrompe em meio aos sintéticos dos três contos de Aldiss; nestes, não se vislumbra uma presença intuitiva manejando os circuitos dos andróides-artistas. No entanto, essa face oculta do cientista-artesão começou a ser rechaçada logo após o Iluminismo, que buscava desmistificar qualquer tipo de convicção fantasiosa, pela qual a imaginação pudesse embaralhar os critérios avaliativos da nova ciência. Na ambição de todas as artes abranger, esse inédito processo tinha a perspectiva de observar e sistematizar uma teoria, com a qual se pudesse imitar os sons e seus acordes, numa tentativa de torná-los absolutamente verificáveis, a partir da construção de um modelo arbitrariamente representativo.

A prioridade, com essas invenções, é produzir sons simétricos, de maneira parecida com um relógio, no que se refere à mensuração de escalas precisas de tons e notas musicais. O mecânico, o inventor e o cientista seguem tal procedimento, ao replicarem algo inédito, tendo em vista verificar seus mecanismos e funções. Conforme já dissemos, ao portarem-se assim, eles eventualmente são confundidos com os objetos que manipulam, a exemplo dos irmãos Droz, três relojoeiros suíços que construíram um trio de artistas-autômatos itinerantes. Com o tempo, estes últimos herdaram o sobrenome de seus criadores, sendo mais conhecidos por essa alcunha, de modo que, quando se falava nos três Droz, não se sabia a quem se dirigia, se aos inventores ou às máquinas. Então, “seria possível dizer que os autômatos, rebelando-se, reivindicaram a própria autonomia e usurparam a identidade de seus inventores” (CALVINO, 2010, p. 138).

No momento em que o Professor X recebe os dois amigos em seu salão, sua voz causa má impressão no narrador, sendo descrita como “o timbre agudo de um tenor estridente

e dissonante, que combinava muito bem com o tipo charlatanesco sob o qual se gabava de suas curiosidades” (HOFFMANN, 1993, p. 102). Assim como os irmãos Droz, o inventor confunde-se com os instrumentos de sua predileção, sobretudo com os integrantes de sua orquestra, inclusive se juntando a eles, a fim de reger o intolerável concerto. Inicialmente, essa hospitalidade farsesca lembra o discurso hipócrita de Henry Swinton na Synthank, bem como sua afetada apologia aos jardins de sua mansão. São atitudes hipócritas, procedimentos superficiais de homens que procuram, a todo custo, recriar simulacros de aspectos emotivos, ligados a um desconhecido subterfúgio existencial. Quando finda a lenta jornada de Ferdinando e Ludwig, eles encontram esse lugar misterioso, associado às belezas naturais que se pode alcançar com os instrumentos, caso não se ambicione valorizá-los mais do que a música por eles ecoada.

Regina Shöpke (2012), com base nos estudos de Deleuze, afirma que a repetição faz parte do ciclo natural do mundo, mas não no sentido de trazer o mesmo, e sim no retorno de um organismo diferente. A relação psíquica entre o Professor X e Ferdinando exemplifica essa reincidente mudança, representada pelo Turco falante, o terrível simulacro que oculta o voluptuoso canto romântico. De maneira semelhante ao autômato, os amigos supõem que o professor defronta-se com essa espiritualidade musical, porém reconhecem que ele “desperta todas as reminiscências dessa relação psíquica, dando-lhes um impulso renovado e maior” (1993, p. 109). Ocorre que os instrumentos citados no decorrer da narrativa substituem a voz pungente da cantora, sempre lhe sugerindo o timbre nos desvãos de suas engrenagens e tubos opacos, propiciando, com isso, um romântico enigma, fonte que maravilha (ou confunde) os sentidos dos personagens. Ou seja, “[...] se há uma significação dos fenômenos sensíveis, é sempre no deslocamento, na substituição, enfim, na ausência, que essa significação manifesta-se com mais brilho” (BARTHES, 1990, p. 253). Assim, no último laboratório, a natureza pulsa com vívida exclamação, à medida que o professor atravessa a aleia; outra perspectiva sobrepuja sua presença outrora repugnante, igualmente se desviando do mimetismo de seus aparelhos, no instante em que se insere um lírico jardim em uma de suas fendas.

No jardim dos superbrinquedos, por sua vez, estão presentes imagens primitivas em protótipos avançados, como acontece aos demais membros da Synthank, os quais possuem apetite voraz, uma de suas características bestiais. Os dinossauros eletrônicos citados no discurso de Henry sugerem essa selvageria tecnocrática, condizente com a postura destrutiva dos empresários. Ansiando darem vida a simulacros amorosos, eles paradoxalmente acabam suplantando o que há de mais vivo em si – seu brilho emotivo, que ainda era vislumbrado nos inventores do século XIX. A transformação tecnológica dos superbrinquedos prescinde de

uma mudança efetiva em seu ciclo; a insaciável gula mecânica dos sócios da empresa digere só o mesmo, resultando num tipo de ausência estéril de sentimentos. Eles desconsideram que “uma potência é uma idiossincrasia de forças em que a força dominante se transforma ao passar para as dominadas, e as dominadas ao passar para a dominante: centro de metamorfose” (DELEUZE, 1997, p. 152). Porém, não há reciprocidade emotiva na relação entre David e seus “pais”, já que todos sofrem essa metamorfose sem alcançarem um estado primitivo equivalente àquele do jardim transcendental do Professor X.

Como justificativa, eis que o esposo assusta-se em face de um contato mais íntimo com Monica: “ela saiu da sala de estar no mesmo instante e jogou-se em seus braços, beijando-lhe com ardor o rosto e os lábios. Henry ficou espantado” (ALDISS, 2001, p. 30). Desse breve e estranho enlace, irremediavelmente não se poderá conceber nenhuma emoção genuína, personificada pela criança que o casal tanto queria. Além disso, no jardim da mansão georgiana, David é o simulacro que presenteia a “mãe” com uma rosa tão ilusória quanto sua condição humana. Em contrapartida, entre as sebes e arvoredos do conto de Hoffmann, há uma graciosa menina, cujos cravos são multicoloridos, exemplares dessa “idiossincrasia de forças” que vai de encontro à amada de Ferdinando, quando ela canta os acordes de *Mio ben ricordati s'avvien ch'io mora*. A presença da irmãzinha da cantora condiz com essa fraterna e excelsa prodigalidade do amor idealizado, que é corrompido pela representação translúcida de um sentimento (a rosa holográfica), de modo que as tentativas de David para alcançar o amor familiar sejam inócuas; essa vivacidade romântica retrai-se por trás dos simulacros do século XX, como a roseira apodrecida com a qual o mecano depara-se em “Superbrinquedos quando vem o inverno”. Nesse conto, a reunião do Sr. Swinton com sua sócia acontece durante uma lauta refeição, na qual encontramos características expressionistas, conforme ficou evidente quando comentamos sobre a corporeidade dos convivas. A glotonaria capitalista de Henry excede todos os limites, não havendo espaço para a sensibilidade, que praticamente se anula num canto remoto, suprimida pela cena abastada dos ricos: “estavam num restaurante com um anacrônico quarteto tocando ao vivo, em alguma parte” (ALDISS, 2001, p. 38).

A impressão é a de que a música não habita mais o âmago dos personagens, já não comunga com os mistérios da natureza, como outrora ainda era perceptível, por intermédio dos instrumentos e máquinas musicais do conto de Hoffmann. Fato é que a estrita replicação obviamente não produz imagens diversas, no sentido de ampliar a experiência da repetição, considerando vicário somente o processo de criação, o retorno de uma réplica que ultrapassa sua própria condição mecânica. Essa potência significativa, inerente à natureza humana, foge à compreensão dos personagens de Aldiss, na medida em que eles projetam sua incapacidade

de amar nos autômatos que constroem, proliferando vasto maquinário destituído de marcas emotivas autenticamente humanas. Em contrapartida, eles as agridem com garras e tenazes da esfomeada ambição capitalista, originária do tanque ornamental, núcleo do jardim que liga o familiar ao burocrático, perfazendo um sistema cada vez mais desumano, enquanto procuram imitar arbitrariamente emoções tão plurais. Assim, o plano metafísico funde-se ao literal,⁴⁰ de maneira que a música, em sendo a fértil irrupção de figurações sensitivas, fique circunscrita a aparelhos idênticos, nos quais não se sente (tampouco se visualiza) nenhum vínculo com seu articulador. Os títeres do conto hoffmanniano apavoram porque já sugerem essa confusão ontológica, muito embora tenham como principal função esboçar os sentimentos sublimes de seus ventríloquos, à guisa de suas românticas melodias:

O mundo do canto romântico é o mundo apaixonado, o mundo que constitui a mente do ser que ama: um único ser amado, mas um grande número de figuras. Essas figuras não são pessoas, mas pequenos quadros que se vão compondo, feitos de uma lembrança, uma paisagem, um passeio, um estado de espírito, qualquer coisa que possa ser o ponto de partida de uma dor, de uma saudade, de uma alegria (BARTHES, 1990, p. 257).

O rosto de David quebra-se, pois não passa de um espelho sentimental de seus “pais”, como se esse “ponto de partida” se esfacelasse no pequeno androide. Inevitavelmente, os isolados sintéticos sempre se despedaçam, refletindo a ineficaz tentativa dos personagens humanos de desvelar suas paixões. O ursinho, seu dono e os demais mecanos são “pequenos quadros” de um mundo que, opostamente ao romântico, não consegue reiterar a diferença que convém ao ciclo de estações. O jardim é então um umbigo que nutre vários natimortos, já que esse “grande número de figuras” desemboca sempre em jazigos, aprisionado em um fluxo contínuo, atopia mais evidente na segunda metade do século XX. O conto de Hoffmann, ao contrário, assemelha-se a uma partitura, cujas escalas musicais têm seu sustenido final no jardim, para o qual Ludwig e Ferdinando são levados, à guisa de vagos pressentimentos, que preenchem as cópias mecânicas com as imagens subjetivas dos dois, refletidas pelos mistérios naturais. “Pois, *cantar*,⁴¹ no sentido romântico, é: gozar fantasmaticamente de meu corpo unificado” (BARTHES, 1990, p. 255). Tal amálgama requer ultrapassar o limite imposto pela identidade institucionalizada, com o propósito de redefini-la numa pós-imagem, para que os

⁴⁰ A multiplicação da personalidade, tomada ao pé da letra, é uma consequência imediata da passagem possível entre a matéria e o espírito: somos muitas pessoas mentalmente, em que nos transformamos fisicamente (TODOROV, 1968, p. 124).

⁴¹ Marcação em itálico do autor.

vários tipos de instrumentalização não obstruam esse fecundo princípio espiritual, de cuja manifestação Hoffmann (1957, p. 14) lembra, ao afirmar que ele mesmo possui “realidade em demasia”.

Assim, os românticos tinham o intento de alforriarem-se das réplicas tecnológicas, buscando nelas os espectros de sua natureza primitiva, por meio de evocações diabólicas ou sacros exílios, como verificamos quando Ludwig faz menção à “voz do diabo”, vento musical que assopra no remoto Ceilão; ou então no instante de divino êxtase, em que a canção *Mio ben ricordati s'avvien ch'io mora* é proferida pela amada de Ferdinando, dentro do vibrante jardim. No entanto, o temor de Ludwig consiste na possibilidade de os humanos igualarem-se às máquinas, no ensejo de somente reproduzir a arte, sem buscar essa aparência multifacetada, com corpos semelhantemente distintos:

Não posso deixar de imaginar que deve ser possível fazer com que autômatos, através de mecanismos internos ocultos, dancem com graça e agilidade, associando-lhes homens vivos que rodopiariam com eles danças de todos os tipos, onde se veria o dançarino em carne e osso agarrar a dançarina de madeira e sair girando com ela – você suportaria esta visão um minuto que fosse, sem ficar intimamente horrorizado? Resumindo, a música mecânica é para mim monstruosa e terrível, e uma boa máquina de tricotar meias, a meu ver, supera de longe a mais perfeita e maravilhosa caixa de música (HOFFMANN, 1993, p. 103-104).

Nessa horrível caixa de música, equipara-se o organismo humano (em carne e osso) aos “mecanismos internos ocultos” dos autômatos, como se essa dança rodopiante os fundisse num só corpo, a despeito de qualquer mudança efetiva; não é a dessemelhança que os românticos preconizam, e sim aquela na qual o homem abdica de suas emoções, para seguir as súmulas científicas provenientes do Iluminismo, que também queria transferir suas manobras tecnocráticas para o âmbito artístico, “associando-lhes homens vivos”. Dessa feita, “a razão iluminista, grande diferenciadora da espécie humana [...], tornou-se uma ameaça a própria humanidade ao se instrumentalizar, servindo, assim, ao controle social e ao extermínio” (MUNK, 2006, p. 15). Refugo e suas máquinas obsoletas são a frustrante concretização desse pavor de Ludwig, já que o par de dançarinos não é mais formado por um homem vivo e um autômato, mas por dois mecanos defeituosos – os Devlins Dançantes.

A falha mecânica do casal de sintéticos deprecia a sociedade tecnocrata do século XX, assinalando sua incapacidade de reaver essa imagem sensitiva e aliteral, mencionada por Barthes (1990, p. 256), que a relaciona à música romântica: “dirijo-me em mim mesmo a uma

Imagem: a imagem do ser amado, onde me perco, que me devolve minha própria imagem, abandonada”. No conto hoffmanniano, os dois amigos ainda observam suas figuras espectrais nas chamas ascendentes do jardim, enquanto em “Superbrinquedos em outras estações”, o que resta dessa visão é somente o simulacro de uma arte corrompida pela sociedade de consumo. Ainda assim, o menino-androide gostou da apresentação dos Devlins Dançantes, os quais o conduziram “até o minúsculo cortiço deles. Chegando lá, executaram muitas e muitas vezes seu número alucinante de dança. David não se cansava de assistir” (ALDISS, 2001, p. 48). Os espectadores do casal deixaram as feiras ordinárias e os salões pomposos da antiga burguesia, foram removidos para uma espécie de ferro-velho, onde a música e a dança são expressas por máquinas sucateadas. Diferente do modo seletivo dos românticos, a posteridade escolhe suas máquinas preferidas, considerando unicamente sua praticidade e ineditismo, de modo que seu caráter diverso seja logo suprimido pela veloz distribuição de suas cópias.

Dessa forma, os instrumentos musicais tornam-se ferramentas ordinárias, pois, assim como David e Teddy, esparramam-se em todos os locais, descartados pela sociedade de consumo. Apraz ao pequeno sintético assistir à apresentação dos Devlins Dançantes, como se ele fosse conivente com o “número alucinante” desempenhado “muitas e muitas vezes” pelo casal. Provoca tal delírio essa repetição grotesca dos movimentos dançantes, os quais reiteram a solidão do pequeno autômato, já que a representação fracassa em transcender a si própria. A frustração de David remonta à aflição de Monica, quando ela descobre que sua caixa de música caíra sobre a cabeça de Jules, despedaçando-lhe o crânio e suas matrizes da audição e da fala. O mordomo despertava nela remotas lembranças, confusas reminiscências de um lugar feliz, com o qual ela se identificava, mesmo não sabendo nada a respeito; poderia ser essa impressão genuína do espectro romântico que habitava as máquinas de outrora. No entanto, escusa dentro de tal caixa, onde dançarinos e músicos são facilmente excluídos, a capacidade perceptiva de cada personagem humano acaba por se engessar, declinando até a morbidez do processo mecânico sustentado pelo capitalismo. Já vendo indícios dessa instrumentalização desencadeada pela razão iluminista, Ludwig ironiza seus efeitos na arte, ao declarar que uma máquina de tricô supera a mais perfeita caixa de música.

Por outro lado, o personagem reconhece sua obsessão com a música romântica, inclusive afirmando que esta exerce nele influência tão arrebatadora, que o mesmo facilmente se ilude com suas notas pujantes (HOFFMANN, 1993). Ferdinando concorda que o som mecânico da orquestra do Professor X é repugnante, mas também se propõe a copiar de forma fidedigna a imagem de seus sentimentos mais profundos, postura contra a qual os acordes de seu espírito ressoam, para que o rapaz torne a se lembrar do lugar sagrado onde esse amor

reside: “meu bem vai se recordar de onde eu moro”⁴² (Idem, p. 92). Ele e Ludwig ficam apavorados com o fato de essa dimensão emotiva ocultar-se em seres mecânicos, sobretudo ao constatarem que tal dicotomia provém de si mesmos. A perspectiva da música romântica embasa-se justamente nessa busca por uma imagem desconhecida, que só se insinua com a perda de sua pretensiosa representação, de cujo modelo as réplicas de Monica e Henry não subsistem, tão estéreis de sentimentos quanto seus donos. A canibalização de circuitos e peças sobressalentes implica num processo de reconstituição meramente artificial, de modo que os sentidos atrofiem-se, na ânsia de resgatar essa imagem sublime propiciada pela música. A destruição das matrizes sensitivas do robô serviçal Jules exemplifica essa incapacidade, uma vez que tais mecanismos são primordiais para absorver e expressar qualquer melodia.

A incerteza de Ferdinando em buscar sua imagem poética mais além do simulacro das máquinas oitocentistas já sinaliza para essa ruptura emotiva causada pelas tecnologias de ponta do século XX:

A poetização total do mundo é apresentada como perigo: as pessoas são ameaçadas de tornarem-se loucas quando perderem a diferença das perspectivas e, com isso, todo auto-distanciamento, julgando o poético mais relevante do que a vida restante; ou de se tornarem ridículas quando apenas exercerem seu papel social como um autômato (KORFMANN, 2006, p. 9)

As respostas ambíguas do Turco corroboram com essa diferença de perspectivas, como se Ferdinando ficasse dividido entre a homogeneidade de um padrão aristocrático e sua personalidade múltipla. O personagem levanta-se mecanicamente de seu leito, despertado pela corneta do postilhão, instrumento que, de certo modo, o influencia, para que ele cumpra um “papel social como um autômato”. Essa tendência se contrapõe à melodia recitada por sua musa, a qual evoca as chamadas arrebatadoras de sua individualidade, “julgando o poético mais relevante do que a vida restante”. A corneta altissonante marca os pontos em que a poetização romântica confronta-se com a herança deixada pela aristocracia, como forma de evidenciar esse perigoso embaralhamento de perspectivas, ocasionado, sob o ponto de vista histórico, por uma ação revolucionária que não abandonou os velhos modelos hegemônicos. Esses sinais funcionam como claves inseridas na partitura do conto, de maneira semelhante ao mecanismo que ativa o profeta mecânico, como se a narrativa transcorresse em tempos distintos, mas uniformemente compactos, até alcançar o momento ápice, em que Ferdinando vislumbra sua amada na igreja.

⁴² Tradução minha.

Essa alternância entre o ser poético e o mecânico ameaça a identidade do burguês, uma vez que sua aspiração consiste em recuperar a subjetividade que lhe escapa, por conta da crescente onda de instrumentalização ocorrida no início do século XIX, não prescindindo, todavia, de sua arrazoadada prática progressista. Assim, pressionado por pólos distintos, o grupo de amigos discutia “o que era mais maravilhoso, se a misteriosa ligação de um vivo com o autômato, ou aquela faculdade de penetrar na individualidade dos interlocutores [...]” (HOFFMANN, 1993, p. 87). O indivíduo que se une a um instrumento é capaz de transmitir suas emoções a outrem, de maneira que as mesmas sejam efetivamente compartilhadas? Eis uma significativa questão que aponta para as contingências entre os mecanos e seus donos, sobretudo levando em conta quem ou o quê articula os movimentos e inflexões das máquinas futuristas. O desenvolvimento da Synthank ilustra bem esse aspecto, pois, ao tornar-se World Synth Claws, sua administração fica a encargo da inteligência artificial Sansavvy, com a qual a comunicação é estabelecida por intermédio de um dos membros corporativos da companhia, Ainsworth Clawsinki (ALDISS, 2001).

Então, percebemos, de início, que os personagens adquirem características que os igualam a ciborgues, à medida que fabricam estereótipos baseados em suas tecnologias de ponta. Com o avanço dessa instrumentalização na empresa, Henry Swinton desaparece aos poucos, até ficar completamente submisso à máquina, a mesma que ele instalara em sua casa, para que Monica pudesse contatá-lo à distância. Assim, pensamos que talvez a Ambient e o megasoftador Sansavvy estivessem o tempo todo manipulando os personagens humanos, torturando-os com fantasiosas impressões de carinho, programadas nos microchips de seus superbrinquedos. Logo, no decorrer desse processo, convém que a música seja reprimida em locais indizíveis, sem nenhum tipo de exposição genuína, o que indica que o grupo musical do restaurante quiçá tenha sido assimilado por essa onda técnica, até se transformar numa réplica mecânica, assim como os Devlins Dançantes. Nesse sentido, Ainsworth Clawsinki assume o papel que exercia o Turco, e então este passa a ocupar o lugar onde o oculto titeriteiro estava. Destarte, “já que o sujeito não está mais separado do objeto, a comunicação se faz diretamente e o mundo inteiro acha-se preso numa rede de comunicação generalizada” (TODOROV, 1968, p. 125).

Tal inversão condiz com o período no qual a internet começou a disseminar-se rapidamente pelo mundo, visto que os dois contos posteriores a “Superbrinquedos duram o verão todo” foram escritos em 1999, quatro anos depois da data que assinala o início dessa expansão (1995), logo evidenciando que “a internet e seus desdobramentos virtuais constroem promessas de núcleos de vida cibernéticos e reafirmam o conforto doméstico dos contatos

humanos à distância (CANTON, 2009, p. 29). Porém, como salientamos, o vidente-autômato possui aspectos que o aproximam mais do conceito de artefato do que o de tecnologia, pois há um artista que ativa suas engrenagens, ao contrário do simulacro ultramoderno, que segue somente a perspectiva do capitalismo tecnocrata; a sentença fatal que Sansavvy repassa a Clawsinki não revela integralmente a individualidade de Henry, isto é, ele não consegue transpor a barreira artificial de seu filho de brinquedo, para poder contemplar uma imagem transcendental de si mesmo, como aquela manifestada no jardim do Professor X.

Como não há essa visão redentora por trás da máquina, Henry escuta somente o eco de seu estereótipo, isto é, “o ronco surdo de garrafa plástica chocando-se contra garrafa plástica”, insípido “acompanhamento para sua raiva” (ALDISS, 2001, p. 50). A vidraça tripla da sala do hotel inclinado é outro obstáculo que impõe essa surdez irascível, de maneira que os personagens sejam incapazes de desvelar os misteriosos acordes da natureza, atarefados que estão com suas negociações. Logo, a ilha paradisíaca que Henry cobiçara havia se tornado o lugar de sua perdição, por conta da loucura que ele impingira a si próprio, em seu anseio por poder e prestígio. A sujeira trazida pela maré e o prédio em declínio indicam que a paisagem a que o ex-diretor da Synthank faz menção no primeiro conto não apresenta a fecunda mixórdia de sentimentos que invadem Ludwig e Ferdinando, ao entrarem em contato com o mundo misterioso do jardim romântico. O cortejo do Professor X vitaliza a vegetação desse local, em vias de um pulsante fortíssimo, que só se expira com a chegada do crepúsculo, “em um doce pianíssimo” (HOFFMANN, 1993, p. 109). Entendemos que essa última apoteose refere-se à máxima contemplação de uma realidade que se esvai, à beira da morte, como um concerto regido em função de seu último ato. Já nos caminhos por onde Henry passa não há maneira de contemplar em êxtase tais cenas, uma vez que a fugacidade imposta por elementos artificiais mortifica tudo ao seu redor, sem tampouco oportunizar um precedente emotivo, de sorte que a superpopulação futurista dependa unicamente de seu simulacro tecnológico.

Como preâmbulo dessa postura de Henry, os personagens de Hoffmann deliberam acerca do vínculo entre o artista e seus instrumentos. O colóquio de Ferdinando e Ludwig, para além do viés musical, expõe uma sociedade preocupada com o surgimento e a presença de novas máquinas em locais onde o homem fora o principal articulador, sobretudo porque, até então, sabia-se de sua posição e de seus métodos; estes eram estratificados com base nas relações de dependência entre a burguesia e a aristocracia. Com a invenção de um maquinário inédito, as manufaturas burguesas foram substituídas, o que trouxe à tona a classe proletária, cujas funções eram bem específicas, pois, para manusear cada mecanismo, não era necessário realizar várias tarefas, mas tão-somente uma, repetidas vezes. Por causa desse procedimento

vicário, à semelhança da máquina, mais tarde, no século XX, os funcionários fabris seriam retratados como grupos de autômatos, na peça teatral “R.U.R, Robôs Universais de Rossum”, de Karel Kapek. Ressaltamos que a criação de qualquer aparato tecnológico, independente da época, provoca todo tipo de especulações, na maioria das vezes, desagradáveis, acerca de suas possíveis consequências para a humanidade.

Dentre elas, cumpre destacar a ambição elitista de possuir inúmeros e excêntricos protótipos, em detrimento da própria presença humana, que deveria instalar-se nos magníficos salões somente na condição de mera testemunha, uma criatura impossibilitada de defender-se de sua rival metálica, por conta de sua tentativa frustrada de solucionar os artifícios urdidos pelo ambicioso titeriteiro. Portanto, a burguesia já temia que as inovações da primeira metade do século XIX fugissem ao controle, conforme tentasse consolidar seu projeto de ascensão social, com base na mecanização. Em contrapartida, Hoffmann (1993, p. 105) queria que as tecnologias de sua época estabelecessem uma relação mais próxima com seus articuladores, ou seja, era preciso criar “um instrumento que obedecesse a vontade do homem e soasse a seu contato”; a música, expressão desse elo ontológico, não deveria ser superficial, enquanto fruto de ostentação e ganância, gerado unicamente a partir do tecnicismo burguês. Nesse aspecto, iniciava-se uma perigosa mudança no estatuto do homem diante do mundo e do universo:

As tecnologias, oriundas das tecnociências, ao mesmo tempo em que nos instrumentalizam perante o mundo e o meio circundante, de igual modo nos tornam dependentes e absortos em suas próprias lógicas estruturantes irrevogavelmente técnicas, reformando nosso próprio estatuto diante do mundo e do universo (QUARESMA, 2013, p. 22).

As mudanças desencadeadas pelo processo de mecanização ocorrido a partir do Iluminismo começaram a ordenar o mundo em “lógicas estruturantes”, “gigantescas plantas industriais” (BAUMAN, 2001, p.115). Embora esse processo tenha se tornado mais dinâmico, persistia a valorização do que era produzido, pois conservaram-se sistemas identificáveis de comércio, isto é, o contato entre o fabricante e seu alvo ocorria de modo mais pessoal e direto, sobretudo durante a permuta capitalista; não havia, outrora, a terceirização de serviços, com seus mecanismos impessoais de distribuição e manejo. Os ajustes que o Professor X faz no Turco exemplificam essa proximidade entre o burguês tecnocrata e o “espetáculo comercial” de seus inventos, de forma que sua interferência seja um padrão fixo de atuação, pelo qual se valida a garantia do produto, o “peso” que determina o controle do capital, o que Bauman (2001, p. 107) qualifica de “capitalismo pesado”. Apesar de a atuação do professor junto ao

Turco ser inegável, nada se revela sobre a maneira como o inventor tornou o autômato uma peça tão intrigante; com isso, tal conexão duplica-se simultaneamente em presença sólida e ausência fantasmagórica, recriando assim figuras espectrais, à imagem e dessemelhança do homem.

Na conversa de Henry com sua sócia Petrushka, há exemplos contundentes dessa contrapartida à estrutura fixa do capitalismo pesado – o “capitalismo leve” das tecnologias de ponta. Como já demonstramos, o almoço grotesco consiste num ponto em que os benefícios produzidos por avançados protótipos são dissolvidos impiedosa e rapidamente pela sociedade de consumo. Os convivas mencionam a tênia Crosswell e o Senoram, invenções parasitárias que supostamente conservam a saúde de cada um, sobretudo suas imagens míticas, conforme o padrão vigente. Notamos esse desejo compulsório de manutenção – o qual se alia à beleza estética – no comportamento de Petrushka, pois ela “mal acabara de entrar na casa dos vinte” e já estava “firme no Preservanex” (ALDISS, 2001, 38). Além disso, a Synthmania já produz “cérebros de verdade” em larga escala, o que torna seus antecessores sintéticos obsoletos. Com isso, depreende-se que a preservação almejada por Pet é tão ilusória e passageira quanto os produtos da empresa, principalmente considerando que as alcunhas atribuídas às suas ciborgues apontam para condições espectrais: “bolhas” (Bubbles) e “anjo rosa” (Angel Pink). Se esse almoço capitalista gera um PIB mais elevado que o do Curdistão, estando sempre um passo à frente dos concorrentes, suas práticas de comércio ocultar-se-ão em céleres bolhas transparentes e esvoaçantes modelos angelicais.

Dessa maneira, a exemplo do irônico problema de obesidade citado por Henry, os corpos volumosos do capitalismo arcaico devem ser rapidamente esvaziados, em prol de um sistema econômico que se considera imperecível, devido a suas práticas quase instantâneas de comércio, em detrimento das relações de trabalho que vigoravam nas primeiras indústrias do século XIX. Logo, “manter as coisas por longo tempo, além de seu prazo de ‘descarte’ e além do momento em que seus ‘substitutos novos e aperfeiçoados’ estiverem em oferta é, ao contrário, sintoma de privação” (BAUMAN, 2001, p. 113). Caso se coloque um instrumento inédito à venda, que possa provocar sensações de “realidade” de modo mais persuasivo que seus protótipos precedentes, estes logo serão descartados, tal como foram os mecanos, quando despejados pelo Fixer-Mixer em Refugio. Assim, tanto Monica, que consome e descarta essas réplicas, quanto Henry, que as veicula, são aprisionados nessa nova “lógica estruturante” de capital fluido e leve, pela qual os sistemas de poder “nos instrumentalizam perante o mundo” (QUARESMA, 2013, p. 22). Nessa nova configuração global, prevalece a atopia de um devir inconcluso, movimento contínuo e minimamente temporário de encaixes e desencaixes de

avançados corpos mecânicos. Nascem, então, os superbrinquedos, à imagem e dessemelhança do homem, atavismo de seus títeres ancestrais, para além dos quais ainda se contemplava um jardim musical, onde flores emotivas matizavam os acordes d'alma; ao contrário do jardim dos Swinton, onde a natureza humana não mais se sobressai, desintegrada em espectros de aparelhos sintéticos.

CONCLUSÃO

Na medida em que tentamos traçar uma possibilidade de relação entre homem e máquina, elencamos três alternativas que distorcem as premissas que o Iluminismo tentara implantar, no intuito de depurar teorias tecnocientíficas de interpretações fantasiosas: o ventríloquo, o mágico e o cientista miraculoso, os quais se configuram em mitos de máquinas falantes tão comentados no contexto burguês, por conta de truques realizados por hábeis e irônicos mecânicos. Contar, recontar essa postura implicava gerar mais miragens do que mimetismos, conforme expomos no capítulo primeiro, “Os rituais míticos das miragens tecnológicas”. Isso não quer dizer que o Turco falante seja um títere puramente imaginativo, nem tampouco que ele tenha os mesmos e “reais” atributos do Turco de Von Kempelen. Como artefato fictício, ele supera tais qualificações, mostrando (ou refletindo) a incapacidade de haver um criador divino que possa conceber uma criatura à sua imagem e semelhança. O vidente metálico diz o máximo de coisas com o mínimo de palavras, nesse ritual litúrgico de criação, (co)criação e (re)criação de um estado original caótico. Assim, contar as maravilhas científicas implicava em construir não só um conjunto infinito de símbolos, como também criadores ocultos, ao mesmo tempo adeptos e contestadores das convenções usuais daquele período.

As criaturas mecânicas revoltam-se contra esses pais monomaníacos, como forma de reivindicar uma filiação impossível, invertendo assim suas funções ordenadoras, de modo que a programação amorosa de David torne-se nociva para seus donos. Vimos essa mudança desestabilizante na figura despedaçada do autômato infantil, que evidencia a crise de uma família assimilada pela tecnocracia futurista, de maneira que os sentimentos (ou a inexistência deles) personifique-se num mecano de cinco anos. Logo, o padronizado espetáculo capitalista das máquinas superdesenvolvidas ganha matizes grotescos, enviesando hipérboles salubres nessa engenhosa *mirabilia* humana. Ora o Turco falante é extrovertido, ora fatalmente ameaçador; os óculos e lupas corrompem-no, assim como suas palavras e gestos ambíguos, a chave do artista incógnito ativa suas engrenagens claras e obscuras, qual a pitonisa de Delfos. Era necessário “alimentar” todos com tais disparidades, açougues onde a carne maquinal é armazenada, para cumprir um ritual de transcendência, no qual Ludwig ascende-se até as abóbadas do salão de Marte. Os mecanismos do vidente-autômato eram audíveis, mas estavam escondidos em seu ventre, dispostos com a lógica obtusa do fantástico, que flagra o confronto entre essa ordem caótica e as convenções da textualidade. Os arranjos tecnocientíficos de David arrolam essa inconformidade, de modo que tais organismos, ao

invés de regularem o “real”, numa missão panteísta de homogeneizar o homem com as estruturas que concebe, acaba relativizando sua condição empírica.

O centro de comunicação verbal do pequeno autômato falha, assim como sucede ao Turco, com seus tiques e maneiras ambivalentes, demonstrando que ambos são elementos metaempíricos, operadores de duas lógicas opostas, uma racional e outra emotiva, ideogramas de um mundo com inúmeras bifurcações. Destarte, encontramos suas características híbridas: um morto-vivo que profere adágios temíveis, enquanto esconde uma aura de vivaz encanto, e um androide futurista que substitui os laços sentimentais dos humanos. Os abraços maquinais descritos nos contos de Aldiss mostram a aridez de tais relações; Monica Swinton teme esses gestos inócuos, como se neles nada tivesse, além do contato entre organismos cibernéticos. Ferdinando também se horroriza com essas máscaras que se coadunam uniformemente, muito embora seu anseio tenha sido o de pintar fielmente a gravura da amada em seu pingente, o que despertou a vileza da máquina. De início, o personagem hoffmanniano quer impor um padrão clássico para construir a imagem da mulher amada, outro indício dessa programação amorosa do superbrinquedo, sobretudo da automação dos vínculos afetivos no cerne da sociedade de consumo do século XX.

A tensão entre tais sistemas e seus contornos subjetivos problematiza a realidade extra e intratextual. Logo, David é uma peça defeituosa por conta de seu incondicional amor vicário, máquina cujo *software* sentimental está estragado, devido a tantas e repetidas buscas pela integração familiar, um protótipo sujo, fealdade, segundo a “mãe” (ALDISS, 2001). Em contrapartida, para o leitor, essa face mecânica confunde-se com a de uma inocente criança que anseia cativar o amor materno, redigindo uma carta multicolorida, salientando a pretensa veracidade de seu afeto. Essas maravilhas racionalizadas são estereótipos sociais (a criança perfeita, a família feliz de classe média) que enfrentam a lógica misteriosa e desconcertante das máquinas fictícias de Hoffmann e Aldiss. Estudando tais dualidades, achamos outra fortemente associada ao mito: o ritual angustiante das transformações tecnológicas. Adequar-se a estas requer controlar o melhor possível equipamentos nunca antes vistos, como prensas mecânicas, relógios, locomotivas, computadores, transistores e armas bélicas de todos os tipos e formas. Ao contrário do homem, esses inventos não são destruídos completamente, e sim atualizados, de acordo com os avanços tecnocientíficos de suas respectivas épocas. Com uma funcionalidade pré-estabelecida para esses mecanismos, há a demanda premente de submeter pessoas ao manuseio e tratamento dessas “criaturas”, como se seus criadores também fossem projetados para isso. Constatamos, assim, que David segue uma programação até certo ponto semelhante à de Adão, que também se submete às ordens do Criador e cumpre uma jornada

expiatória. Durante a trajetória do pequeno androide, invertem-se constantemente os papéis exercidos pelas máquinas e pelos homens, deflagrando assim o que nomeamos de “situações-espelho”.

Em “As cronotopias dos autômatos”, apresentamos numerosos exemplos de tais situações, demonstrando que os espaços narrativos são destruídos e refeitos, assim como os autômatos. Inicialmente, observamos que os âmbitos familiar e burocrático repelem-se, mas também se imbricam, sobretudo considerando que o tempo mórbido da máquina está presente nas atitudes de Henry e Monica. Esta concebe somente contradições, sempre dependente das tecnologias de ponta, ligada a elas como a algemas, relógios que marcam um ciclo imperfeito de duas estações. A casa silenciosa é seu ventre, onde o fardo temporal pesa-lhe os ombros, enquanto os autômatos domésticos repetem brincadeiras insuportáveis, intensificando essa carga repleta de locais corrompidos, sobre os quais imperam tão-somente ilusões holográficas. Nesse sentido, homens e autômatos tornam-se gravuras escorregadias, dispostas em paredes semimoventes, projeções de sentimentos que não preenchem essas fendas no espaço-tempo, pois a jornada ambivalente dos superbrinquedos acelera-se perigosamente, em busca de PIBs tão flutuantes quanto Bubbles e Angel Pink. O sintonizador tece o tempo dos mecanos, das crianças que também são cingidas a grilhões, para seguirem essa lógica célere (e celerada) do capital, com a qual a sociedade de consumo nutre seus natimortos.

Porém, havia, outrora, uma brecha no tempo, período possibilitado pelas próprias máquinas, como se seus mecanismos de repetição repentinamente se tornassem inoperantes, em face de extensos diálogos e descrições. A chave era então introduzida lateralmente, com o intuito de eleger burgueses aptos para imergirem nos mistérios das encenações mecânicas de uma nova era, de forma que houvesse serões recreativos em lugares escusos, semelhantes aos vários espaços dentro da pequena sala do Turco falante. Mesmo em meio a círculos restritos e solares aristocráticos controlados por relógios, Ferdinando desvia-se de sua rota programada, visto que ele não encena somente seu vínculo com a nobreza, mas também (e principalmente) a noite musical vislumbrada em seu sonho. Assim, o roteiro diurno dos amigos do principado continua, enquanto ele conserva sua amada imagem musical da noite que sonhara acordado, o que fará de modo precipitadamente fidedigno. Além disso, notamos a fusão dos laboratórios com os palcos de espetáculos artísticos, os quais inoculam experiências transcendentais, como ultrapassar fronteiras conhecidas e singrar rumo a ocultas paisagens estrangeiras, localidades ilimitadas, onde as sensações excedem qualquer medida. Ou seja, os românticos preconizam os sintomas da natureza, em detrimento das cenas puramente mecânicas, baseadas no escopo unilateral do positivismo científico, afinal de contas, as correntes que ligam os personagens

humanos aos autômatos e às suas respectivas regiões deflagram fagulhas do *pathos*, emoções incontidas, elevadas por torvelinhos diabólicos até abóbadas sublimes. Em tais circunstâncias, vimos que Ludwig e o amigo analisam o fulcro instrumental do Iluminismo, priorizando mais suas características duvidosas, embora afirmem que a réplica turca seja bem engendrada.

David também possui uma face dúbia, como se o interior metálico de sua máscara humana aparecesse subitamente. A “madrasta má” achara o “filho” que outrora se escondera no labirinto de uma farsa tecnológica, construída pelo “pai” inventor, a fim de eliminar de vez as falhas de suas criações, intento egoísta que busca purgar os procedimentos científicos das emoções. Porém, essa atmosfera mecânica transforma-se em ruínas, complexos desintegrados pela ausência emotiva das programações amorosas, as quais impulsionam os andróides a deslocarem-se incessantemente tanto por espaços nobres como por periferias sucateadas. Incomunicáveis, eles sempre se desencontram com os humanos, tão irreais quanto os espaços tecnocratas do capitalismo: a Synthank, com máquinas cada vez mais errantes e distópicas, assim como a própria empresa, que se transforma numa Synthmania, adquirindo abrangência universal, ao querer dominar a atmosfera marciana, mesmo já tendo assimilado a terra, como sugere sua mais avançada versão, a World-Synth-Claws. Assim, não há como Monica sentir a presença de Deus, posto que sua sensibilidade fora encarcerada nas ilusões do Callerium, que também se esconde dentro da casa de bonecos, como uma caixa menor dentro de outra maior. Ela espera a morte, a vê aproximar-se pouco a pouco, à medida que se torna refém de abraços simbióticos e de mensagens que não chegam, proteladas por um tempo repetitivo, estagnado. Dessa maneira, a “mãe” de David vive num lugar fronteiro, onde os microespaços invertem-se e as posições do homem e da máquina alternam-se, estando o pequeno sintético no hall inferior, enquanto Monica vaga no andar superior à sua procura. Vivendo nessa margem atópica, a Sra. Swinton percebe sua crescente objetificação, que vem a termo no inverno do segundo conto.

Já os românticos Ferdinando e Ludwig pressentem não só esse enigma mórbido, como também imagens sedutoras de si mesmos, estampadas nos autômatos e instrumentos musicais, de modo que os espaços ambivalentes guardem arredores pulsantes, em oposição ao materialismo burguês. Não obstante, tanto os personagens de Hoffmann quanto os de Aldiss deparam-se com toda sorte de tecnologias, que acabam obstruindo o caminho entre eles e suas emoções. Essa interferência ocorre de maneiras distintas, se levarmos em conta a localização das marionetes em seus respectivos espaços. Nos contos do escritor inglês, por exemplo, o fluxo intenso de andróides impede que os mesmos ocupem locais específicos, tanto externos quanto internos, o que não acontece na narrativa hoffmanniana, pois os autômatos encontram-

se em áreas restritas, limitados a visitas de um público privilegiado. Contudo, ainda que esse espetáculo seja particularmente burguês, vez ou outra, Ferdinando mistura-se à prole a que pertenciam, antes da ascensão revolucionária de sua classe. O grupo de amigos que desfruta do serão indica a presença desse aglomerado servil, bem como a intromissão da estalajadeira no sonho acordado do amigo de Ludwig. Esse trânsito hierárquico relaciona-se com a mudança de perspectiva ocasionada pela fantasmática presença do autômato, embora a divisão entre a prole e a burguesia perdure, qual a delimitação de seus espaços.

Em contrapartida, nos contos dos superbrinquedos, a classe majoritária confunde-se com as inferiores, cujos membros são robôs serviçais abandonados em lugares caóticos e, ao mesmo tempo, remissivos. Com isso, o “pai”, logo após ser descartado da empresa, desvia-se de seu trajeto capitalista e procura a filantropia mecânica da criança artificial, passando pelo mesmo local onde o outro fora jogado. Não obstante, Hoffmann, na maioria das vezes, deixa seus personagens humanos distantes das máquinas ameaçadoras, como se a ocupação de tais lugares profanasse os feitos aristocráticos, dessacralizando-os. Entretanto, Ferdinando e os outros vão até esses baluartes, aventurando-se a conquistá-los, ao modo dos românticos mais exaltados, que se rebelam e saem de suas posições submissas, ainda que o medo de lidar com as tecnologias iluministas torne-se um paroxismo. A saga de David inicia-se então com a lenta jornada de Ferdinando, durante a qual ele e os outros especulam sobre tais salões, praças que, no futuro, tornar-se-ão mansões holográficas, ferros-velhos, cidades solitárias e empresas metamórficas, onde diversos autômatos estarão esparramados.

No terceiro e último capítulo “Espectros à imagem e dessemelhança do homem”, mostramos que os autômatos também são signos de atopia, da mesma forma que tais espaços. A reincidência de suas programações afetivas, bem como a suposta capacidade de perscrutar o âmago de seus interlocutores, não se adaptam à materialidade de seus corpos inorgânicos, espaços de conflito com esse plano metafísico. Partindo do pressuposto que os replicantes dos contos de Aldiss e Hoffmann são receptáculos das idiossincrasias dos personagens humanos, abordamos noções de psicanálise, para demonstrar a insuperável crise identitária, causada por distúrbios psíquicos de alteridade. Assim, se essas formas mecânicas projetam sentimentos que outrora não notávamos, elas obviamente se tornam seres estranhos, espectros atópicos dessemelhantes ao homem. Então, como simulacros, os superbrinquedos devem satisfazer a postura narcísica da sociedade de consumo, porém, se a replicação do modelo instituído é tão transitória quanto as tecnologias que a possibilitam, o indivíduo não conseguirá reconhecer-se naquilo que ele cria e dissemina. Ocorre algo parecido a Ferdinando, que deseja construir sua imagem sensível de forma convincente, desenhando-a com os contornos de uma autêntica

personagem feminina, autenticidade esta que acaba o assombrando, devido ao automatismo de sua atitude vampírica, sob cujo disfarce mecânico desafia-o impiedosamente com adágios fatais. Essa semelhança consiste basicamente na representação de tais distúrbios em máquinas comerciais, ameaças impugnadas pela burguesia e sua versão futura, a classe média do século XX.

Assim sendo, os androides acompanham servilmente seus donos pela metrópole, com a finalidade não só de protegê-los, mas também – e, sobretudo, – de assegurar que eles consumam e sejam consumidos por outras fantasias eletrônicas. A própria ideia de proteção revela ser uma farsa comercial, assim como o VRD de Eurinverno é uma nova atmosfera que os burocratas querem implantar no âmbito familiar, a mesma postura de Henry com relação a Marte. Identificamos, pois, mais uma das antinomias do pequeno mecano, que transgride sua legislação, apresentando falhas incontornáveis, a ponto de destruir a mansão e, eventualmente, seus componentes, sobretudo sua dona, já incorporada em absoluto a essa fachada irreal de bem-estar. Com isso, o positivismo científico cria sua face sombria, seu gêmeo monstruoso, oculto num simples quebra-nozes ou num ursinho mecânico, como suas formas evoluídas, o Turco, os autômatos de Danzig e o filho artificial desobediente, de modo que o objeto familiar seja transfigurado numa criatura bestial, à imagem e dessemelhança de seu criador. Porém, Ferdinando e Ludwig sobrevivem a essa corporeidade estranha, uma vez que perscrutam seus mistérios, comparando-os a acordes naturais. Não obstante, verificamos que seus olhares turvam-se ante seus duplos, sempre imprecisos, incapazes de julgá-los como seres autônomos, separados de um mentor secreto. Vimos que essa incerteza é a base do fantástico, e que sua ambivalência corrompe a unidade dogmática da sociedade burguesa, cujo ideal, ironicamente, consiste em substituir o homem por suas próprias tecnologias.

Entretanto, esse sonho progressista ganha uma versão suscetível nos contos dos superbrinquedos, nos quais Henry e Monica possuem companhias cibernéticas sobressalentes, ausências personificadas de seus criadores, diferente do sábio mecânico, que não evidencia uma falta, e sim mascara seu articulador. Analisando essa diferença entre os autômatos das narrativas de Hoffmann e Aldiss, notamos que as tecnologias portáteis do século XX são mais espectrais, pois sua capacidade de fabricar “mundos genuínos” não perdura, em face da lógica consumista do mercado, que sempre constrói companheiros mais realisticamente avançados para trocar por seus obsoletos antecessores. A Synthank segue tais prerrogativas, como matriz capitalista dos mecanos, que fluem incessantemente do lago ornamental do jardim de Henry, centro dos encaixes provisórios dentro da metrópole superpovoada. Como o divino arquiteto do universo, Henry cria esse mundo em miniatura, com paisagens holográficas em redor da

fonte umbilical de suas marionetes, programando-as para amar incondicionalmente. Encerrada nesse(a) “Ambient”, Monica tenta seguir essa legislação amorosa, no entanto, algo sai errado – reminiscências de uma infância feliz contestam os mandamentos do novo criador, indicando que sua progênie mecânica afronta-o com a percepção nula de tais coisas, sobretudo tendo em vista que as tecnologias focalizadas são crianças e brinquedos. As ilusões aparecem qual a rosa de David, que imita seu “pai” (outra situação-espelho), ao transformá-la num barquinho que navega pelos encaixes urbanos, revelando mais criaturas ambivalentes gerando outras, mediante os reparos contraditórios das “feridas” causadas pelas *Claws* da empresa.

Henry, o poderoso criador, justifica sua pretensa condição divina, visto que, como diz uma das amigas de Monica, ele “está em toda parte” (ALDISS, 2001, p. 36), onipresente em todos os encaixes, mas, ao mesmo tempo, ausente em todos, assim como seu “filho”, cujo lugar é a fronteira, a atopia de circular (como as estações anuais) pelas pavimentações e seus despojos, sem se fixar em local algum. O Professor X também cria um jardim edênico, onde igualmente há uma criança que colhe diversas flores, para demonstrar sua afeição a um ente querido. Ademais, Ferdinando e Ludwig encontram esse jardim, conduzidos por instrumentos musicais, como se estes projetassem tal espaço, o que lembra parcialmente as holografias do Sr. Swinton, principalmente considerando que o professor interfere nas máquinas falantes (e cantantes), a exemplo do Turco. Em ambos os jardins, melodias ecoam, elementos da natureza tornam-se harmônicos e caóticos e temas religiosos e lendários ganham formas, de modo que o enlace emotivo entre os personagens seja possível e, a partir daí, surja uma nova sociedade, com base nesse ritual familiar de coerção. Tais semelhanças são achadas na superfície de cada conto que analisamos, porém, à medida que fomos descobrindo o *modus operandi* da relação entre esses criadores e suas criaturas, ficou evidente, por exemplo, que a frustração amorosa de Ferdinando era um pretexto para ele procurar sua imagem transcendental do outro lado dos mecanismos convencionais burgueses. O ideal do amor romântico baseia-se justamente nessa busca mal-sucedida, ou seja, a ausência da amada significa perder-se em um jardim distante, num átimo de embriaguez e loucura, no intuito de resgatar essa autoimagem, suscitada pela música sublime oculta nos autômatos, a qual se personifica em fadas e espíritos.

Monica, ao contrário, deve cumprir seu papel de “mãe” e esposa solícita, à espera do marido, reclusa no apartamento, diante de uma paisagem falsa, reflexo de seu estereótipo tecnocrata. Logo, seu espectro prende-se a tecnologias futuristas que possuem uma lógica funcional, limitando-o a cópias “melhoradas” da natureza e do homem. Encontramos outras diferenças importantes entre os jardins de Hoffmann e Aldiss: Ludwig e Ferdinando não supunham que o demiurgo professor, com sua postura arbitrariamente tecnicista, pudesse

contemplar os aspectos emotivos da música romântica. Em contrapartida, durante sua breve passagem pelo jardim dos superbrinquedos, o Sr. Swinton não muda seu julgamento prático e comercial, que valoriza mais a capacidade tecnológica de seu espaço-grama, em detrimento das emoções que poderiam ressurgir a partir dessa visão. Além disso, a paisagem holográfica do mecanos está disposta no primeiro conto da série, enquanto o jardim transcendental situa-se quase no desfecho da narrativa hoffmanniana. Assim, percebemos que a instrumentalização começa do lago ornamental, encaixando cenários e autômatos até chegar à empresa, como se a referência prioritária fosse a comercialização das máquinas. Em “Os autômatos”, porém, a mecanização inicia-se com o espetáculo capitalista e é direcionada a um espaço marginal, à parte dos salões e oficinas burgueses, a fim de alcançar um patamar superior – o princípio serapiôntico – por meio dos enigmáticos e terríveis autômatos. Devemos ressaltar, ainda, que o inventor oitocentista encontra-se no jardim que concebera, enquanto o deificado diretor da Synthank passa brevemente pelo centro de seu estoque de superbrinquedos. Logo em seguida, a “programação” de Monica e a de David falham; eles estão sozinhos na companhia um do outro, ou seja, os produtos sintéticos não solucionaram a crise existencial que afligia o mundo em miniatura do jardim.

Então, só resta ao deus criador descartar esses experimentos infelizes, exilando o “filho” e eliminando a “mãe”, já que foram mal-sucedidos em comungar suas programações afetivas. Henry confessa que sua ausência fora prejudicial à Monica, que sempre convivera com fragmentos sentimentais, experiências sintetizadas nos andróides, dos quais ela acabou espelhando a morbidez das relações mecânicas, em face da instrumentalização imposta pelo capitalismo. Ficou subjacente, pois, que a Ambient e o megasoftador Sansavvy controlavam os humanos, estabelecendo contatos virtualmente distantes entre eles, a ponto de forjarem um universo de cópias amorosas e veiculá-las pelos encaixes da superpopulação, no ensejo de propiciar a ilusão de um jardim familiar adorável, onde todos pudessem viver (e)ternamente alegres. Depreendemos, assim, que o criador fora subjugado por suas criaturas cibernéticas, a ponto de também ser excluído de sua empresa olímpica, arrojado do alto de uma montanha de êxitos tão irreais quanto seus testes desumanos no laboratório do jardim. Na versão romântica deste, porém, Ludwig e seu amigo refugiam-se da mecanização pós-iluminista, descobrindo maravilhosos espectros púrpuros, que galgavam o céu, conforme a melodia de suas almas – eles, principalmente Ferdinando, recordaram-se do local onde suas imagens transcendentais habitavam.

A localização desses jardins evidencia o posicionamento do homem no universo, diante de estruturas avançadas criadas pelo cientificismo (ALDISS, in: OLIVEIRA, 2001).

Optamos analisar separadamente esses locais no último capítulo, com o intento de discriminar cada elemento ritualístico de forma mais abrangente. Assim, abordamos previamente algumas de suas características, desde a mitificação dos autômatos até a análise sistemática dos lugares que estes ocupam nas narrativas, buscando delinear um painel que mostrasse o entorno dos jardins e, sobretudo, as perspectivas de Aldiss e Hoffmann. Eis o motivo de não realizarmos essa investigação no capítulo segundo, cujo propósito específico era averiguar tais espaços. Com isso, encontramos uma oposição ilustrativa acerca da condição humana em meio aos avanços tecnológicos de cada época, ou seja, no conto “Os autômatos”, as máquinas estão no púlpito, eminentemente expostas, e através delas, à parte, os personagens humanos alcançam o jardim transcendental. Nesse caso, a barreira mecânica torna-se o próprio veículo pelo qual se chega às belezas naturais e aos acordes prediletos do Professor X. Logo, pensamos que a simbologia desse trajeto sugere que, através das máquinas recém-conquistadas, os burgueses procuravam obter os ideais revolucionários de liberdade, igualdade e fraternidade, tenores do jardim pulsante, onde as chamas cavalgavam, como os párias anárquicos no libelo contra a aristocracia.

Porém, vimos que esse caminho era extremamente incerto, uma vez que Ludwig e Ferdinando não esperavam achar paisagens arrebatadoras por meio de instrumentos mórbidos, aos quais associamos o armamento bélico dos estrangeiros, os franceses, cujas máquinas de guerra marchavam rumo à Alemanha. O Turco falante representa, assim, uma ameaça externa que pode transfigurar-se numa janela com vista para o jardim ideal das promessas burguesas. A posição do próprio Hoffmann denota essa ambivalência, pois, na condição de magistrado provinciano, ele mantinha laços estreitos com a aristocracia, ainda atinente ao seu sistema imperialista, mesmo pertencendo à classe que o impugnava. Conforme verificamos, o autor também foi perseguido pelos revolucionários, embora fosse mais um de seus adeptos, no que se refere à premissa de construir uma realidade ideal, em que fosse possível entoar e ouvir as melodias d’alma. As máquinas herdadas do iluminismo eram então presenças atordoantes, mas poderiam, quiçá, indicar o caminho para a subjetividade, pela óptica romântica do início do século XIX, de modo que a imagem sensitiva do homem fosse construída nos desvãos de válvulas e engrenagens.

Essa visão quis restituir a sensibilidade burguesa, já prevendo, com base na figura notória do Turco, a distopia futura que se perpetuaria pelas narrativas cuja fantasia científica rivalizaria com conceitos éticos e morais, principalmente indagando a postura do homem enquanto criador tecnológico. Dessa feita, o jardim do Professor X sofreu drásticas mudanças: a menina fora substituída por uma criança-androide com programação amorosa, as várias e

coloridas flores eram agora holografias. O inventor já não se achava mais em meio à flora romântica, ele, em contrapartida, afastava-se gradativamente, visualizando seus experimentos de longe, completamente absorvido pela lógica capitalista da Synthank, resultado dos salões e feiras industriais burgueses. A música, que antes era ouvida através das máquinas, fora rechaçada a cantos obscuros, emudecida e inaudível; qualquer tentativa de tocá-la eliminava os autômatos, como se a inflexão também fosse sintoma de um grave defeito – logo, não subsiste nenhuma melodia no jardim dos Swinton. Lá, os personagens observam o espaço-grama, as glicínias e o lago ornamental, mas jamais contemplam, expectantes, suas belezas, imersos que estão no fluxo tecnocientífico derivado desse mundo em miniatura. Além disso, as situações-espelho dos mecanos indicam exatamente as posições em que Monica e Henry ocupam, sobretudo delineando suas identidades, de acordo com o contexto em que os contos dos superbrinquedos foram escritos.

Exemplificando essas posições, quando Neil Armstrong pisou no solo lunar, de fato, dera um enorme salto para a humanidade, pois, a partir de então, implantou-se incríveis inovações tecnológicas, que outrora se restringiam só ao imaginário, as quais potencializaram todos os campos científicos, incutindo possibilidades bem mais férteis na ficção especulativa. Se o homem conseguira alcançar tais façanhas, provavelmente se tornara um criador quase tão eficaz quanto seus computadores, sobretudo por cultivar outra versão do jardim edênico, onde era sempre verão. Porém, da mesma forma que se tornou quase mecânico, também se tornou “quase humano”, segundo o narrador do último conto de Aldiss (2001, p. 57). Nesse processo, sua subjetividade foi apagando-se, a ponto de ele olhar para seus protótipos e notar, refletida nestes, sua própria face, expressão de suas emoções rechaçadas, na ânsia de inventar instrumentos que pudessem aliviar sua aflitiva solidão, impactante antinomia verificada na atualidade. Porque vivem essa situação-limite, os donos de David também o imitam, à procura de afetos “reais”, buscando reaver suas imagens sensitivas, que Ludwig e Ferdinando outrora contemplaram no jardim romântico. Entretanto, a ausência de uma figura subjetiva, um filho autêntico, ao invés de revelar um plano transcendental, mostra somente o ser neutro, a cópia que se refaz sem nenhuma mudança incisiva que complete o ciclo de destruição e renovação das estações.

Não obstante, o casal ainda se comporta como criadores divinos em seus encaixes cênicos, superiormente humanos, enquanto os superbrinquedos são descartados após acabar a validade, que dura apenas um verão. Contudo, ao também dividir cada conto seu em encaixes, ora focando Henry na empresa, ora a esposa e os mecanos em casa, Aldiss, além de evidenciar a fratura emocional da classe média, nivela a condição dos personagens humanos com a dos

sintéticos. É como se ele repartisse os espaços narrativos, para colocar tanto os donos quanto seus robôs em recipientes ilusórios. Além disso, Monica descobre que também pode ser uma máquina programada para nutrir afeições insipientes; ela se enxerga no pequeno autômato, percebe-lhe o furor e, ao mesmo tempo, sua incapacidade de reagir a esse repulsivo regresso infantil, símbolo de desejos secretos coibidos pela sociedade de consumo. Assim, enquanto Ferdinando vislumbra sua misteriosa *imago* manejando os fios da marionete, Monica percebe que seu rosto (identidade) se quebra, refletido na figura do mecano, de modo que o estereótipo da família feliz comece a se fragmentar a partir dessa cena. Por isso, quem assume o lugar do ser humano é a máquina; ela controla as relações, pulverizando-as em sistemas eletrônicos de comunicação, *softwares* que fornecem a falsa sensação de realidade, como as holografias dos Swinton.

À guisa de conclusão, podemos nos remeter às tecnologias da contemporaneidade, uma vez que elas aplicam esse mesmo paradigma neste início de século. Reiteramos o quão marcante é o diagnóstico futurista que Aldiss fez sobre a posição do homem diante da instrumentalização contemporânea: cada indivíduo carrega um avançado mini-computador a tiracolo, dos mais variados tipos, pelo qual se conecta com outro via *internet*, rede de dados cada vez mais espectrais, devido a sua abrangência global. As ondas fantasmagóricas a que Felipe Furtado (1980) alude espalham-se de modo tão congestionado, que suas malhas mesclam-se em megaespaços lisos de conhecimentos tantos e múltiplos, à disposição em telas de *led* sensíveis à leveza de manuseios fluidos. Hoje, existem incontáveis protótipos que estabelecem essas comunicações liquefeitas, seguindo o modelo vigente do capitalismo leve, no qual empresas espalham logomarcas de seus diversos produtos *on-line*, comercializando-os com qualquer pessoa, independente do lugar onde ela esteja (BAUMAN, 2001). Nesse palco, descortinamos o espetáculo anterior das marionetes do século XX e encontramos, em suas atitudes, a distopia hodierna, ou seja, a sociedade atual, a exemplo dos ciborgues dos contos de Aldiss, esparrama suas cópias nesses mecanismos digitais, com o propósito de facilitar seu relacionamento com o outro.

REFERÊNCIAS

- ALDISS, Brian Wilson. *Superbrinquedos duram o verão todo: e outros contos de um tempo futuro*; trad. de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ASIMOV, Isaac et al. *Máquinas que pensam: obras primas da ficção científica*. 2. ed. Revisão de Clarice Rahn, Sônia Pilla Vares e Paulo C. Saldanha; trad. Milton Persson. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda., 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1998.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004.
- _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*; tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora Ltda, 2001. In: <xa.yimg.com/kq/groups/.../Modernidade+Liquida++Zygmunt+Bauman.pdf>. Data de acesso: 21 de julho de 2013.
- BESSIÈRE, Irène. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS (Org). *Teorias de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros S. L., 2001, p. 83-104.
- BORGES FILHO, Oziris. Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: introdução a uma topoanálise. In: *Linguagem e sociedade*. Organizadores: Oziris Borges Filho e Maria Aparecida Junqueira Veiga Gaeta. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2005, p. 85-130.
- CALVINO, Italo. *Coleção de areia*; tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CANTON, Katia. *Narrativas enviesadas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, Coleção temas da arte contemporânea, 2009.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*/Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault... [et al.]. Coordenação de Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- CHIAMPI, Irlemar. O mágico e o maravilhoso. In: *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 33-82.
- COALE, Sam. Os sistemas e o indivíduo. In: *Monstros e monstruosidades na literatura* / Julio Jeha, organizador. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Trad. David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Trad. de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. — São Paulo, vol. 5: Ed. 34, 1997.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800. Uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia da Letras, 1993.
- DUBY, Georges. *Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos*. Trad. Eugenio Michel da Silva. São Paulo: Unesp, 1997.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Espanha: Lumen, 1981.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1972.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços: heterotopias. In: _____. *Ditos e escritos* – Vol. III. Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 410-416.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: *História de uma neurose infantil* (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 393-414.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1957.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros horizonte, 1980.

_____. Fantástico (Modo). In: *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=commtree&task=viewlink&linkid=188&Itemid=2>

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*/[organização Flávio Garcia, Maria Cristina Batalha]. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012, p. 30-37.

_____. A transgressão na literatura fantástica: o limite ilimitado. In: *Modalidades da transgressão: discursos na literatura e no cinema*/organização Nilton Milanez, Jamille da Silva Santos. Vitória da Conquista: LABEDISCO, 2013.

_____. A literatura fantástica: gênero ou modo? In: *Terra roxa e outras terras*: Revista de estudos literários (volume 26), dezembro de 2013. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol26/TR26b.pdf. Data de acesso: 22/12/2014.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. Tradução de Agostinho D'Ornellas. Editora Martin Claret, 2004.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue, Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*/ organização e tradução Tomaz Tadeu – 2. ed. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. de Adail Ubirajara e Maria Stela. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOFFMANN, E. T. A. *Contos Fantásticos*. Trad. Cláudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. O violino de Cremona. In: *Maravilhas do conto alemão*. São Paulo: Cultrix, 1957.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the literature of subversion*. Milledgeville, Georgia: Routledge, 1981, p. 1-60. Disponível em: isites.harvard.edu/fs/docs/icb...files/jackson1.pdf

JOSEF, Bella. O fantástico e o misterioso. In: *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986, p. 183-245.

KEHL, Maria Rita. Elogio do medo. In: *Ensaio sobre o medo*/Adauto Novaes (org.). São Paulo: SENAC São Paulo, 2007.

KLEIN, Etienne. Questionando a ciência. In: *Ensaio sobre o medo*/Adauto Novaes (org.). São Paulo: SENAC São Paulo, 2007.

KORFMANN, Michael. E. T. A Hoffmann e a questão óptica. *Revista Contingentia* (UFRGS), Porto Alegre, 2006, 1-10. Artigo disponível para consulta em: http://www.ufrgs.br/setordealemao/revista/revista.anteriores/vol1_11.2006/1_korfmann.pdf. Data de acesso: 04/02/2014.

LEMINSKI, Paulo. *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LIMA, Maria Antônia. *O terror na Literatura norte-americana*. Lisboa: Editora Universitária, 2008 (2 vols.).

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João G. Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MARINHO, Carolina. *Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura*. Belo Horizonte: PUC Minas; Autêntica Editora, 2009.

MEIRELES, Alexander. Sobre robôs e insetos: a crise do fantástico em Karel Capek e Franz Kafka. In: *Letras & Letras*, v. 28, n. 2. Uberlândia: UFU, Instituto de Letras e Linguística, jul./dez. 2012, p. 619-637.

MIGUEL, Alcebiades Diniz. O Golem e suas leituras tecnológicas. In: *Os fazedores de golens*. Orgs. Luiz Nazario, Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Fale/UFGM, 2004, p. 95-114.

MUNK, Leonardo. E. T. A Hoffmann e a cegueira esclarecida. Porto Alegre: Revista Contingentia (UFRGS), 2006, p. 11-19. Disponível em: www.ufrgs.br/setordealemao/revista/revista.anteriores/.../1_munk.pdf. Acesso: 04/02/2014

NOVAES, Adauto (org.). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2007.

NUÑEZ & RUTHNER. A Dimensão intermidial em contos de Hoffmann. Revista do Curso de Letras da UNIABEU. Nilópolis, v.3B, Número 3, Set. Dez. 2012. Disponível em: www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/download/.../pdf_293. Data de acesso: 10/12/2013.

OLIVEIRA, Fátima Régis de. Como a Ficção Científica conquistou a atualidade. *Intercom*, Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, 2001. Link: <http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/viewFile/385/1162>. Data de acesso: 15/12/13.

_____. Os Autômatos da Ficção Científica: Reconfigurações do Imaginário Tecnológico e das Tecnologias da Informação e da Comunicação. *Intercom*, Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, 2006. Disponível para consulta em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1008-1.pdf>. Data de acesso: 15/12/13.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto; Novas teses sobre o conto. In: _____. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- PONTIERI, Regina. Formas históricas do conto: Poe e Tchékhov. In: Bosi, Viviana et al. *Ficções: leitores e leituras*. Cotia: Ateliê Editorail, 2001, p. 91-111.
- QUARESMA, Alexandre. Tecnociências: meios ou fins?. In: *Filosofia: o paradoxo tecnocientífico*, São Paulo, ano VII, n. 86, p. 15-23, setembro de 2013.
- ROAS, David. Cronologías alteradas. La perversión fantástica del tiempo. In: *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*/[organização Flávio Garcia, Maria Cristina Batalha]. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012, p. 107-113.
- _____. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros S. L., 2001.
- _____. *Trás los limites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Editorial Páginas de Espuma, S. L., Madrid, 2011.
- ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. 2 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- SHÖPKE, Regina. *Deleuze e o mundo dos simulacros*. São Paulo, 2012, p. 43-47. Disponível em: <http://arielenlinea.files.wordpress.com/2012/06/deleuze-e-o-mundo-dos-simulacros-regina-schc3b6pke-pc3a1g-43-47.pdf>
- SIMÕES, Maria João (Coord.). *O Fantástico*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2007.
- SODRÉ, Muniz. *A Ficção do tempo: análise da narrativa de science fiction*. Petrópolis, Vozes, 1973. 126p.
- STANKIEWICZ, Mariese Ribas. “Superbrinquedos duram”: uma análise da adaptação cinematográfica de um conto de Brian Aldiss. Rio de Janeiro, Cadernos de Letras (UFRJ) n. 25, 2009. In: www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/.../textos/cl25092009mariese.pdf. Data de acesso: 14/12/2013.
- TAVARES, Bráulio. *O que é ficção científica*. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1986.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates, 1968.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- VICTORIA, Luiz A. P. *Dicionário de mitologia: Grécia, Roma, Egito*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.