

MAURI CRUZ PREVIDE

À sua imagem e semelhança – um estudo de criadores e criaturas em *A Eva futura* de Villiers de l’Isle Adam e em *Frankenstein* de Mary Shelley no contexto do romance europeu do século XIX.

ARARAQUARA

2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
CAMPUS DE ARARAQUARA
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS

À sua imagem e semelhança – um estudo de criadores e criaturas em *A Eva futura* de Villiers de l’Isle Adam e em *Frankenstein* de Mary Shelley no contexto do romance europeu do século XIX.

Por

Mauri Cruz Previde

Tese de doutorado
apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em
Estudos Literários da
Faculdade de Ciências e
Letras da UNESP, *Campus*
de Araraquara, realizada
sob a orientação do Prof.
Dr. **Sidney Barbosa**.

ARARAQUARA

2012

Previde, Mauri Cruz

Título: “À sua imagem e semelhança – um estudo de criadores e criaturas em *A Eva futura* de Villiers de l’Isle Adam e em *Frankenstein* de Mary Shelley no contexto do romance europeu do século XIX.”/ Mauri Cruz Previde – Araraquara, 2012.

127 páginas. Formato: 21/29,7 cm

Tese de Doutorado (Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, *Campus* de Araraquara.

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

1.Criadores e criaturas na Literatura 2.Villiers de l’Isle-Adam 3.Mary Shelley 4.Romance moderno. 5.Precursores da ficção científica. 6.Literatura do século XIX comparada.

MAURI CRUZ PREVIDE

À sua imagem e semelhança –

Um estudo de criadores e criaturas em *A Eva futura* de Villiers de l'Isle Adam e em *Frankenstein* de Mary Shelley no contexto do romance europeu do século XIX.

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: História Literária e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

Data de aprovação: 28 de maio de 2012.

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

Professor Volúndário do Departamento de Letras Modernas e Programa de Estudos Literários/FCLAr/UNESP

Membro Titular: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Departamento de Letras Modernas/FCLAr/UNESP

Membro Titular: Prof. Dra. Norma Domingos

Departamento de Letras Modernas/FCL-ASSIS/UNESP

Membro Titular: Prof. Dr. Marcio Roberto do Prado

Departamento de Letras da Universidade Estadual de Maringá/UEM

Membro Titular: Prof. Dr. Ricardo Araújo

Departamento de Teoria Literária e Literaturas/UnB

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

- Ao Prof. Sidney Barbosa, pela orientação, confiança, amizade e, sobretudo, paciência;
- Ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCL/*Campus* de Araraquara, pelas oportunidades que me foram concedidas durante a duração deste doutorado;
- Aos funcionários da FCL, na pessoa da Secretária da pós-graduação em Estudos Literários, Rita Benatti Torres, pela atenção e pelo auxílio constantes;
- Aos membros da banca do Exame geral de Qualificação, Profa. Dra. Norma Domingues e Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado, pelas valiosas indicações feitas na ocasião, as quais me permitiram alcançar, mesmo que imperfeitamente, os objetivos propostos nesta tese.

PREVIDE, Mauri Cruz. À sua imagem e semelhança – um estudo de criadores e criaturas em *A Eva futura* de Villiers de l'Isle Adam e em *Frankenstein* de Mary Shelley no contexto do romance europeu do século XIX. 2012. 127 f. Tese de Doutorado em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2012.

RESUMO:

Esta tese tem por objetivo o estudo de duas obras literárias que têm como personagens cientistas criadores e suas criaturas artificiais. Trata-se das obras de Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) e de Mary Shelley (1797-1851), representadas pelos romances **L'Ève future** e **Frankenstein**, respectivamente. Para tanto, e em primeiro lugar, traçamos um histórico do desejo humano de criar uma criatura artificial perfeita desde a Antiguidade até os dias atuais. Em seguida, passamos à análise das referidas obras, caracterizando e comparando os criadores e suas respectivas criaturas, concluindo, ao final, o que ambas representam em termos metafóricos.

Palavras chave: Criadores. Criaturas. Teoria Literária. Villiers. Shelley.

ABSTRACT:

*This dissertation aims to study two literary works whose characters are creators scientists and their artificial creatures. The following novels are studied: **L'Ève future** by Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) and **Frankenstein** by Mary Shelley (1797-1851). Firstly, it was made a survey of the human desire to create a perfect artificial creature from Antiquity to nowadays. Secondly, we started to analyze such literary works, characterizing and comparing the creators and their creatures, and finally, getting the conclusion what both represent metaphorically.*

Key words: Creators. Creatures. Literary Theory. Villiers. Shelley

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	4
RESUMO:	5
ABSTRACT:.....	6
INTRODUÇÃO	8
CAPITULO PRIMEIRO – UMA BREVE HISTÓRIA DA INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL E DA CONSTRUÇÃO DE AUTÔMATOS E SUA RELAÇÃO COM O ROMANCE MODERNO	14
1. O ROBÔ ENTRE O MUNDO ANTIGO E O MODERNO	15
2. ENTRE A PALAVRA E A TÉCNICA DO ROBÔ: DE HOMERO A <i>BLADE RUNER</i>	19
3. O TEMA DA MÁQUINA NA LITERATURA E EM VILLIERS	28
CAPÍTULO SEGUNDO – L'ÈVE FUTURE DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM: THOMAS ALVA EDISON, UM ARTICIENTISTA ENTRE O APOLÍNEO E O DIONISIACO E SUA CRIAÇÃO	38
1. UM POUCO DE MITO E DE FILOSOFIA.....	39
2. OS TIGRES DA IRA: VILLIERS E SUA ÉPOCA	44
3. À SUA IMAGEM E SEMELHANÇA: O ROMANCE	49
4. EDISON, O TIGRE DA INSTRUÇÃO.....	54
5. A FACE DO ESPELHO OU A NOVA EVA	66
5.1 AS ORIGENS LITERÁRIAS DO TEMA DA ANDRÉIDE EM VILLIERS DE L'ISLE-ADAM	66
5.2 AS ORIGENS CIENTÍFICAS DO TEMA DA ANDRÉIDE EM VILLIERS DE L'ISLE-ADAM	68
6. HADALY, OU O FRUTO OBSCURO DO ENGENHO, DA ARTE E DA FÉ	72
CAPÍTULO TERCEIRO – O ROMANCE <i>FRANKENSTEIN</i> DE MARY SHELLEY E A TENTAÇÃO LITERÁRIA DA AUTONOMIA DA CRIATURA PERFEITA.....	85
1.FRANKENSTEIN E O “MONSTRO”.....	86
2. A EVOLUÇÃO DO “MONSTRO” POR MEIO DA LITERATURA	97
3. FORJANDO MONSTRUOSIDADE DA CRIATURA.....	109
QUANDO DESPERTAMOS DE ENTRE OS MORTOS: À GUIA DE CONCLUSÃO	112
BIBLIOGRAFIA.....	116

INTRODUÇÃO

A presente tese surgiu, como soi acontecer, de reflexões particulares que tocavam um tema de especial importância em nossos pensamentos acerca da Literatura. Contudo, a discussão aqui proposta poderia ser encontrada em muitos outros espaços e trabalhos. Trata-se da ideia do criador, considerado especialmente no domínio específico do literário, seja por meio de representações ficcionais, seja por meio da visão que os artistas, enquanto artistas têm de si mesmos e de seus papéis no universo da criação estética. Evidentemente, um estudo proposto a partir de tal recorte, se considerado em termos excessivamente abrangentes, revelar-se-ia, de antemão, demasiadamente extenso para ser realizado na esfera de um único trabalho acadêmico. A solução, neste caso, encontra-se na opção por um recorte capaz de fornecer um painel ao mesmo tempo significativo em sua exemplaridade e manuseável quanto ao número de autores e obras a serem enfocadas.

Todavia, mesmo optando por tal especificidade, outros elementos congêneres, de fundamental importância, devem ser levados em conta. Um desses elementos, inevitável quando se fala de criadores em literatura, é a própria ideia de criação literária. O fazer em literatura, desde os primórdios da discussão sobre sua natureza no Ocidente, encontra-se intimamente ligado à ideia de “representação”. Assim, o ato criacional, tal qual é proposto no discurso acerca do universo literário, a *poíesis*, está, de antemão, unido simbioticamente com o ato representativo, a *mimesis*. Todavia, a ponte entre ambas não se dá de modo isento de polêmicas, como já podemos encontrar na condenação platônica de todo ato mimético — e, portanto, do poeta —, imitação em terceiro grau capaz de afastar-nos danosamente da verdade. O pensamento aristotélico, oriundo do universo reflexivo platônico, mas capaz de afastar-se corajosa e fundamentalmente dos preceitos do mestre, redime a *mimesis* a ponto de considerá-la inerente ao ser humano, bem como ao processo da *poíesis* em literatura, mas não soluciona, em absoluto, a problematização.

Tal fato se dá porque ambos os conceitos, tanto o de “criação” quanto o de “representação”, unem-se a partir da autoconsciência do artista, reconhecendo-se, este, como instância significativa do discurso e da reflexão literária. Se acompanhamos um clássico como Bruno Snell (1975), podemos encontrar o advento da autoconsciência individual em especial a partir da lírica grega, mas também podemos considerar que o reconhecimento de si mesmo por parte do artista apontaria para um momento ainda posterior. Na verdade, de acordo com outro clássico, Ernst Robert Curtius (1957), podemos encontrar esta consciência autoral (sob a roupagem da plena percepção da

imortalidade dispensada) na Idade Média latina. Contudo, conforme bem aponta este autor, o tema remonta aos clássicos gregos e latinos. E, se Curtius é enfático em distinguir a consciência da imortalidade do canto e do objeto de canto da consciência da auto-imortalização, não podemos nos furtar de remontar, sim, a consciência do “eu” criador do artista, aos primórdios da própria literatura ocidental. Se não quisermos considerar os eloquentes exemplos de Aquiles cantando os feitos dos grandes homens antes do vendaval vingativo contra Heitor, ou o poeta cego Demódoco trazendo Odisseu ao próprio Odisseu, não podemos ignorar os magníficos cantos líricos de Safo ou a propaganda pessoal e profundamente certa de seu próprio valor de Píndaro.

A nossa menção a Píndaro, aqui, é significativa. Afinal, ele marca de modo definitivo o início da linhagem dos poetas orgulhosos que terá seu ápice em Dante. Por sinal, quando falamos de consciência do artista como criador, o autor da *Comédia* deve ocupar um lugar de destaque, pois, além de se criar como personagem de si mesmo, centro e medida última de seu grande poema, Dante reitera também diversas vezes a dimensão única de sua criação e a consciência de que ele, e só ele, foi capaz de tamanhas alturas. Isso apenas demonstra como a visão que o artista tem de si como criador, nascida na literatura grega clássica, frutificou até o fim da Idade Média e deu frutos nos princípios do Renascimento.

Mas não apenas até o fim da Idade Média, uma vez que o Renascimento, considerado em sentido lato, de recorte temporal, é farto de exemplos dessa categoria. Apenas para citar dois casos paradigmáticos, podemos lembrar-nos dos sonetos de Shakespeare ou dos comentários acerca do plágio e do impacto da obra no público leitor feitos por Cervantes no segundo livro do **Quixote**. No primeiro caso, a lembrança da imortalidade que o poeta oferece àquele que canta. No segundo, a reiteração autoral que, assim, faz-se reiteração criacional.

Esta consciência de si como criador, tão florescente no Renascimento, encontra, é claro, bases e fundamentos que vão além do literário ou do artístico. Ela está também ligada a uma mercantilização da arte que remonta a épocas de antes do Renascimento, tendo como um de seus principais símbolos a assinatura que Ticiano apôs em seus quadros, eternizando-se. Vale lembrar, contudo, que este caráter mercantil estava presente no universo da arte desde o início. Podemos nos perguntar, afinal: o *feeling* comercial de Ticiano já não estava presente em Píndaro?

De todo modo, esse enfoque especial no Renascimento não se dá sem motivo, pois a consciência criacional é particularmente vívida no autor pós-renascentista. Se,

antes, Petrarca já apontava para a essencialidade do trabalho artístico e intelectual, autores como os grandes teatrólogos do classicismo francês aproveitaram-se de seu (re)conhecimento autoral para frutificar sua obra sob o beneplácito da realeza (Racine, com relação a Luís XIV, talvez seja o mais radiante exemplo deste fenômeno).

Mas, nada, nada antes poderia ser comparado com a magnífica apoteose do criador e da criação que se fez presente com o advento do Romantismo. Desde seus primórdios já nas obras dos pré-romantismos inglês e alemão encontramos fortes elogios ao gênio, ao seu poder de criação capaz de rivalizar com a Natureza (como nas *Conjectures on Original Composition* de Young) ou com a própria figura de Deus (cuja diabólica divinização criativa do *Sturm und Drang* é apenas mais um exemplo). Não causa espanto, portanto, que a consciência da criação literária do primeiro romantismo alemão leve àquilo que poderíamos encarar como uma tentativa inicial do que seria, no futuro, tanto a teoria quanto a crítica literária discerníveis e autônomas. Tampouco causa espanto que tenha sido alguém que consideramos um romântico tardio como Baudelaire a estabelecer as bases da modernidade em literatura juntamente com uma implacável consciência meta-literária. Tal procedimento encontrou ecos, por exemplo, nos grandes precursores do Simbolismo francês, como Rimbaud e, especialmente, Mallarmé e frutificou até mesmo nos grandes meta-literatos da primeira metade do século XX, como Valéry, Pound ou Eliot. Ao abrir mão da inspiração em prol do trabalho consciente, esses artistas estavam levando às últimas conseqüências o reconhecimento de seu papel como criadores, sozinhos como parturientes da criação estética no mundo, em suas épocas e contextos.

Em função deste papel de destaque do Romantismo e estéticas subsequentes nas reflexões sobre o criador na literatura, propomos, para um estudo sobre o tema, propomos Mary Shelley com seu perturbador romance **Frankenstein** e o Simbolismo de Villiers de l'Isle-Adam com sua misteriosa criação romanesca **L'Ève future**.

Frankenstein ou o moderno Prometeu de Mary Shelley dispensa apresentações detalhadas no que tange a seu enredo e à sua excepcional recepção nos últimos séculos. Trata-se de um texto muito rico no tocante às relações entre criatura e criador. Victor Frankenstein é um obcecado pelos “segredos do céu e da terra” (SHELLEY, 1998, p. 31) e que, por fim, descobre como dar vida à matéria orgânica inanimada. Quando sua criatura assassina seu irmão William e a culpa recai sobre a dedicada criada Justine Moritz, que é condenada à pena capital, Frankenstein é tomado pelo sentimento de culpa, pelo intenso remorso que, como a ave que devora o fígado de

Prometeu, vai consumindo-o, criando dentro de si um inferno cada vez mais aterrorizante. Mas a criatura é singela e ingênua, e até mesmo bondosa, conforme se pode concluir dos fatos que ela narra a seu próprio criador, apesar de sua aparência horrorosa que a todos amedronta. Ele quer de seu criador apenas uma companhia.

L'Eve future de Villiers de L'Isle-Adam tem por personagem central a figura do cientista Thomas Edison. Este é conhecido como “o Mago, o Feiticeiro de Menlo Park”, por razões que vão se tornando óbvias no decurso da história. Um amigo de Edison, Lorde Ewald, confidencia-lhe o amor por uma linda mulher, que, no entanto, é muito vulgar — trata-se de Alicia Clary, uma verdadeira cópia humana da estátua Vênus de Milo. Em virtude dessa condição da amada, Ewald pretende suicidar-se. No entanto, o cientista propõe-lhe construir uma cópia da humana, porém muito mais sábia e sublime, ou seja, pretende construir a mulher ideal. A andróide, ou melhor seria dizer “ginóide”, é a união da forma perfeita com o Ideal perfeito, bem no rigor da estética simbolista. A essência de seu funcionamento está no fluido elétrico, que Edison compara ao fluido nervoso dos seres humanos. Em princípio, Ewald não crê na possibilidade que lhe apresenta o cientista. No entanto, este parte para um convencimento de seu interlocutor num estilo socrático. Em primeiro lugar, persuade o amigo de que tudo nesta vida não passa de uma representação cômica e que, portanto, é indiferente que se tenha um ser humano ou um andróide como co-ator. O processo de convencimento vai se acentuando com a apresentação de Hadaly que, num primeiro momento, podemos conceituar como a essência da andróide completa-se, por fim, quando esta adquire a forma perfeita da bela Alicia Clary. Satisfeito com o “produto”, o lorde leva-a num esquife para seu castelo, no outro lado do Oceano Atlântico. No entanto, o navio que os transportava naufraga devido a um incêndio cuja causa, embora a narrativa não explicita claramente, faz supor que tenha se originado de algum curto-circuito da andróide.

O romance villieriano é uma obra muito rica e suscita a discussão de múltiplos aspectos: o cientista que brinca de ser Deus; a questão da Forma e do Ideal tão importante para a escola simbolista, o confronto do imaginário com a razão, a oposição do ideal com o real, da aparência com a essência, do grotesco com o sublime; as múltiplas faces do gênio e de sua criação; o confronto da criatura com o criador; a oposição *mimesis/poiesis* e a do sonho com a realidade, entre muitos outros.

Desta maneira, podemos perceber que as duas obras escolhidas como *corpus* para a realização da pesquisa são exemplares para a discussão daquilo que propomos a

realizar nesta tese. Quanto ao tema propriamente dito, não podemos nem mesmo falar em justificativa, uma vez que o criador e a criação literária (bem como suas aproximações diretas na forma da *poíesis* e da *mímesis*, entre outros) não são apenas relevantes no universo dos estudos literários, mas essenciais, com atualidade constantemente renovada e inesgotável capacidade de instigar ricas reflexões. Nesse sentido, parece-nos que nossa tese constituiria uma contribuição importante para colaborar com uma melhor compreensão deste fenômeno.

Antes de adentrarmos o universo das obras e iniciarmos sua análise, façamos um breve traçado histórico das criaturas artificiais não apenas descritas na literatura, mas daquelas realmente criadas por artistas, mecânicos ou cientistas, desde a Antiguidade até nossos dias

**CAPITULO PRIMEIRO – UMA BREVE HISTÓRIA
DA INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL E DA
CONSTRUÇÃO DE AUTÔMATOS E SUA
RELAÇÃO COM O ROMANCE MODERNO**

1. O ROBÔ ENTRE O MUNDO ANTIGO E O MODERNO

A tecnologia vem se tornando cada vez mais importante em nossos dias. É um fenômeno que teve início com a Revolução Industrial, mas que se acentuou muito no século XX e, em especial, nos últimos vinte ou trinta anos. É fato notório que o desenvolvimento científico alcançado no século passado supera o de todos os séculos anteriores, ou seja, a evolução que vivemos hoje foi alcançada num período pouco superior a cem anos. No século XX, o surgimento da cibernética, da informática e da robótica lançaram um novo desafio para a ciência: o de construir a inteligência artificial, cujos clamores se acentuaram na década de 1950.

O computador, ícone que representa nossa era não apenas de um ponto de vista científico, mas também cultural, é a ferramenta pela qual muitos estudiosos esperam conseguir simular a mente humana. Em alguns aspectos, tal simulação avançou muito e um dos exemplos mais emblemáticos foi a derrota do grande enxadrista Garry Kasparov para o supercomputador *Deep Blue* criado pela IBM em 1997, cujos processadores eram capazes de analisar mais de duzentas milhões de posições por segundo. Não obstante a façanha computacional, a mente humana possui múltiplos aspectos para além da capacidade de memorização. Para a simulação da mente natural o papel das emoções não pode ser subestimado. Estas constituem uma indicação da ligação entre mente e corpo, fatores que não podem ser separados.

A pretensão de criar uma inteligência artificial é praticamente impossível, dado o conhecimento atual que se tem sobre o funcionamento desse órgão tão complexo denominado cérebro. Esse desejo não é apenas o resultado do desenvolvimento científico de nossos tempos, senão a evolução de um sonho que data, pelo menos, desde a Antiguidade. Os ancestrais dos nossos atuais computadores remontam a autômatos construídos no século III a.C. Esses inventos reproduziam o semblante e alguns movimentos humanos e, embora fossem construídos para fins de entretenimento, despertaram os mesmos medos e superstições que, hodiernamente, foram avivados pelas demonstrações das modernas inteligências artificiais.

Trata-se de um tema que é antigo também na literatura, desde a *Iliada*, com as servas de Efesto, passando pelo Golem, até chegarmos ao **Frankenstein** de Mary Shelley e aos sombrios contos de Hoffman como **O Homem da areia** e **Os autômatos**, para citar apenas alguns exemplos. Como nestas obras, principalmente nas

três últimas, o desenvolvimento científico tem suscitado não apenas sentimentos coletivos de medo e angústia, mas também de esperança. Das expectativas futuristas do início do século XX passamos a uma consciência crítica, quicá apocalíptica, do progresso técnico-científico.

Tal perspectiva de leitura teve início com Huxley e seu *Admirável Mundo Novo* (1932), bem como com *1984* de George Orwell (1949), e *A sociedade do espetáculo* de Guy Debord (1967). O tema dessas obras não é tanto o desenvolvimento científico em si, mas o uso para fins políticos e perniciosos que dele se faz. O que mais preocupa esses autores é a responsabilidade do homem na administração das ferramentas que resultam do progresso técnico, assaltando-os a possibilidade de serem elas tomadas por uma restrita elite. Parte dessas preocupações já estão em voga há algumas décadas. O mau uso da televisão, por exemplo, ajudaram a criar uma sociedade de homens-autômatos, que se tornaram escravos desse *mass media*, e com isso meros objetos mercantis, perdendo sua condição de sujeitos ativos. Para Debord, a sociedade contemporânea é apenas espetáculo, mera aparência onde tudo foi mercantilizado, inclusive a vida das pessoas e seu tempo ocioso. O desenvolvimento tecnológico não contribuiu, como era esperado, para uma melhoria das condições de vida, mas tem sido usado por poucos em prejuízo de muitos. Esta foi, em suma, a mensagem desses autores cujo intento era provocar uma reação de abandono da atitude nociva que permite a sobrevivência do espetáculo.

O espetáculo, através dos meios de comunicação, vale-se da publicidade, mecanismo de nenhuma forma inocente. Huxley, em *Retorno ao admirável mundo novo*, o publicitário age como um ditador: estuda as necessidades e desejos mais inconscientes do homem e, de maneira sutil, o leva a aquisição de um produto ou a votar em um determinado candidato político. E, não é preciso dizer, o cliente jamais receberá tudo quanto foi prometido, explícita ou implicitamente. Apesar disso, caso não desenvolva um senso crítico, será novamente induzido a comprar, caso se depare com nova proposta publicitária. Um bom exemplo é a ilusão do sonho Americano, ao qual Debord deu um novo nome, *american way of death*.

Para combater esse falso sonho de riqueza surgiram os movimentos contraculturais como os *Beatniks*, o situacionismo, o *pank* e o *cyberpunk*, entre outros. Particularmente interessante foi o movimento surgido nos anos 1980 e alcunhado com o termo *culture jamming* (interferência cultural) que consistia, basicamente, em adulterar outdoors para subverter a mensagem. Os ativistas do *culture jamming*

valeram-se desde meios simples como o grafite até a alta tecnologia para questionar a concentração dos meios de informação nas mãos de poucas pessoas.

Com o aparecimento do rádio, da televisão, e posteriormente da Internet, o desenvolvimento tecnológico contribuiu para fortalecer o poder da publicidade, cujas “informações” os movimentos contraculturais denominaram, cada vez mais, de “desinformação”, qualificando-a como uma publicidade a serviço de uma economia fortemente corrupta.

Observando a história, desde a revolução industrial até os movimentos de contracultura na última metade do século XX, vemos que o estudo das relações entre o homem e a máquina serão sempre atuais. Se até o movimento punk notamos um distanciamento dessas manifestações em relação à tecnologia, as coisas mudaram a partir dos anos 1980. As ferramentas tecnológicas passaram a ser compreendidas como instrumento de poder e os movimentos contraculturais do final do século passado uniram à crítica uma tentativa de apropriação desse novo instrumental. Hoje, como sabemos, a contracultura vale-se também da Internet, e o movimento *cyberpunk* está ciente do poder dessas novas mídias e apregoa um bom uso das mesmas para toda a humanidade. O mercado das inovações tecnológicas tem estimulado uma reformulação da prática e das teorias contraculturais. O ciberespaço é, atualmente, de importância fundamental para um novo relacionamento, para uma nova crítica e para a transformação social. Se o computador já foi visto como um instrumento de alienação, os novos ativistas lhe atribuem um status de instrumento de contestação, fomentando uma nova ética estribada no direito ilimitado às informações, como já vimos um exemplo recente, o WikiLeaks, e na cooperação entre todas as pessoas.

E não apenas no ciberespaço e nos computadores encontraremos nossas novas “criaturas”. A engenharia genética entra em cena e coloca nesse novo tabuleiro peças muito mais sutis e remodela, mais uma vez, o mito de Frankenstein.

Na ficção, o recente filme “Planeta dos macacos – a origem” traz à baila a terapia gênica para a cura do mal de Alzheimer. São feitas mudanças genéticas em macacos, que adquirem inteligência humana.

Na realidade, de alguns anos para cá já se discute, por exemplo, a questão do doping genético no esporte. Já existe tecnologia, pelo menos em tese, para um atleta desenvolver ou potencializar habilidades especiais necessárias à prática de alguma modalidade esportiva, por meio da inserção de genes específicos ou de modificação da expressão gênica para a finalidade desejada. Tal objetivo pode ser atingido por meio

de transferência de células ou elementos genéticos (DNA e RNA), técnica que poderia valer-se de vírus despidos de seu material genético e carregados com os genes específicos para potencializar o rendimento esportivo. Atualmente, a principal preocupação do COI é que não há um método eficaz de detecção do doping genético. Sem dúvida que a mudança da expressão gênica para fins desportivos é condenável, dentro dos padrões éticos atuais. Mas paira no ar a preocupação de que existam novos Franksteins manipulando a vida, e novas e potentes criaturas, agora todas ocultas sob a aparente normalidade da mutação gênica, todas vivendo entre nós e, quiçá, se beneficiando ilicitamente dessa manipulação.

2. ENTRE A PALAVRA E A TÉCNICA DO ROBÔ: DE HOMERO A *BLADE RUNNER*

A construção de autômatos possui, assim, longínquas raízes e exemplos. Podemos encontrar na Grécia antiga e na influência que ela exerceu sobre o mundo árabe e romano.

Os autômatos da antiguidade simulavam o semblante e aspectos humanos como o movimento e o sono. Ainda que não seja correto ver nessas criações um prenúncio da robótica moderna, é surpreendente como os pensamentos literário, mítico e religioso, muitas vezes por meio de representações simbólicas, aproximam-se das nossas atuais ações e perspectivas.

A esperança de criar artificialmente um mecanismo totalmente similar ao ser humano está presente naquele que pode ser chamado de o “utopismo grego”. Lembremos, por pertinente, o livro XVII da **Ilíada**, no qual Efesto, deus do fogo e das artes mecânicas, é circundado, na tradição religiosa, de objetos metálicos dotados de voz, de força e de alma: “por rei trôpego esteiam/ moças de ouro que às vivas semelham/ na força e mente e voz, por dom celeste;/ ladeiam-no cuidadosas”. (A **Ilíada**, XVIII, 417-420). Neste caso, trata-se de “ginoides” (robôs fêmeas, ou fembots (como propõe o cinema americano: nomeadamente a série de televisão **The Bionic Woman** e a série humorística **Austin Powers**). Elas não se parecem a moças apenas no fato de serem “dotadas de vida”, pois o poeta poderia escolher qualquer ser vivo para fazer a comparação, e não haveria outro motivo para fazê-lo com uma fêmea (uma vez que o feminino é traço marcado, no grego como no português) a não ser para lembrar propriamente as *formas* do corpo feminino, o que nos sugere, sem dúvida, a ideia de mulheres robóticas para a prática de sexo. Afinal, elas são “dotadas de vida”, e essa expressão devia soar ainda mais erotizada para os antigos gregos do que para nós, tanto mais por parecer menos “desgastada”. Mas cheias não apenas de vida, pois elas também possuem *nóos*, *fresín*, *audé* e *sténos*. E aí entramos num ponto de profundo interesse para os estudos de ficção científica e para o debate entre os adeptos e os críticos da inteligência artificial.

Os trabalhos dos deuses são também as *orgiás*; quem, por outro lado, age por força dos deuses também pode agir *por força de Eros*. Agir por força dos deuses equivale a agir por impulso, o que caracteriza a livre expressão do *corporal*, bem como do *inconsciente*. *Sténos* significa força ou alento vital; *audé*, voz ou linguagem;

nóos, *fresín* resumidos em um termo: entendimento ou mente. Não seria talvez pensamento e sentimento? O poeta já se preocuparia em dizer que os robôs também poderiam sentir? Parece ser o caso. *Frn*, *frenós* designa, em sentido próprio, as vísceras torácicas, o coração e os pulmões; em Homero significa, de acordo com Liddel & Scott (1997), o peito, o que recobre o coração, e logo o de “coração” entendido como sede dos sentimentos. Acrescenta que na Odisseia também significa o “coração” ou a “mente” como sede do pensamento. Parece que na *Iliáda* o termo ainda não tinha adquirido o mesmo valor; seja como for, não faria qualquer sentido o uso dos dois termos pelo poeta, numa construção claramente sumativa, se não tivessem significados distintos. E, de fato, *nóos*, ou *nous*, designa propriamente o intelecto: a mente e a percepção, tanto na *Iliáda* quanto na Odisseia, segundo Liddel & Scott (1997) “Ter *nóos*” significa ainda, em Sófocles, ter sentimento (*sense*), ser sensível. Pode significar também a *intenção*, o *propósito*, o que o liga à nossa concepção de vontade, aquilo que nos leva a pensar em desejo e, portanto, ei-nos novamente no adro do erotismo. Finalmente, o termo pode significar *sentido* ou *significado*, mas de uma palavra ou frase e, portanto, não seria atribuído a um ser, a menos que se quisesse dizer desse ser que ele fosse dotado da capacidade de compreender inteiramente a linguagem, mas isso já estaria dito no termo *audé*, pois não faria sentido possuir linguagem sem a compreender, ou ainda possuir uma voz e não poder articulá-la com sentido. Finalmente, não faria sentido o poeta reiterar esse sentido. Sendo assim, temos um autômato engenhosamente fabricado, com formas femininas e capaz de *pensar*, *sentir*, *comunicar-se* e *agir*. O primeiro robô da história, nessa passagem que marca a invenção da ficção científica¹.

¹ *Iliáda* XVIII, 410-420:

ἦ, καὶ ἀπ’ ἀκμοθέτοιο πέλωρ αἶητον ἀνέστη
 χωλεύων· ὑπὸ δὲ κνήμαι ῥέοντο ἄραιαί.
 φύσας μὲν ῥ’ ἀπάνευθε τίθει πυρός, ὅπλ’ αὖ τε πάντα
 λάρνακ’ ἐς ἀργυρέην συλλέξατο, τοῖς ἐπονείτο·
 σπόγγῳ δ’ ἀμφὶ πρόσωπα καὶ ἄμφω χεῖρ’ ἀπομόργνυ
 415 αὐχένα τε στιβαρὸν καὶ στήθεα λαχνήεντα,
 δῦ δὲ χιτῶν’, ἔλε δὲ σκῆπτρον παχύ, βῆ δὲ θύραζε
 χωλεύων· ὑπὸ δ’ ἀμφίπολοι ῥέοντο ἄνακτι
 χρῦσαι ζῶησι νεήνισιν εἰοικυῖαι.
 τῆς ἐν μὲν νόος ἐστὶ μετὰ φρεσίν, ἐν δὲ καὶ αὐδὴ
 420 καὶ σθένος, ἀθανάτων δὲ θεῶν ἅπο ἔργα ἴσασιν.

Alça-se logo do banco da incude o disforme ferreiro
 a coxear afanoso nas pernas recurvas e bambas.
 Tira das chamas os foles depondo os demais utensílios
 com que folgava ocupar-se numa arca de prata maciça.
 Com uma esponja depois limpa o suor e as escórias do rosto

A partir do século VI a.C. foram veiculadas lendas sobre estátuas feitas de bronze ou de barro que adquiriam vida começara a continuaram a aparecer em autores clássicos como Homero, Platão, Píndaro, Tácito e Plínio ⁽²⁾. Segundo a mitologia, Dédalo teria criado estátuas moventes que guardavam a entrada do labirinto. Esse mesmo engenhoso personagem fez bonecas mecânicas de madeira para os filhos do Rei Minos.

Os autômatos-servos, como na **Iliada**, suscitaram a admiração de Aristóteles que o levaram à sua famosa observação, na **Política**:

Com efeito, se cada instrumento pudesse, a uma ordem dada ou apenas prevista, executar sua tarefa (conforme se diz das estátuas de Dédalo ou das tripeças de Vulcano, que iam sozinhas, como disse o poeta, às reuniões dos deuses), se as lançadeiras tecessem as toalhas por si, se o plectro tirasse espontaneamente os sons da cítara, então os arquitetos não teriam necessidade de trabalhadores, nem os senhores de escravos. (Aristóteles, **A Política**, Livro Primeiro, Capítulo II, parágrafo 5).

Apesar desta observação, na Grécia os autômatos não eram concebidos para um fim útil e laborativo. Numa sociedade escravista, que dispunha de mão de obra farta e a baixo custo, não havia um real interesse na pesquisa por mecanismos que pudessem ser empregados no trabalho braçal. Por este motivo muitos estudiosos definiram a técnica grega como estagnante e mais teórica do que prática. Para compreendê-la será necessário enquadrá-la em seu contexto histórico, cultural e político.

A figura específica do engenheiro ou do técnico não existia na Grécia, pois só

de ambas as mãos do pescoço robusto do peito Veloso;
e após vestir alva túnica sai a coxear da oficina
num ceptro forte apoiado ladeado por duas estátuas
de ouro semelhantes a moças dotadas de vida –pois ambas
entendimento possuíam alento vital e linguagem
420 sobre entenderem das obras que aos deuses eternos são grata.
(*Iliada*, tradução de Carlos Alberto Nunes)

Já deixa a incude o monstruoso fábri,
A vacilar nas bambas frouxas pernas:
Retira os foles, mete em arca argêntea
Os utensis; de esponja a cara enxuga,
Pulsos, cachaço e cabeludos peitos;
E, com túnica limpa e um grave cetio,
Vem coxeando; o rei trôpego esteiam
Moças de ouro que às vivas assemelham
Na força e mente e voz, por dom celeste;
Ladeiam-no cuidosas.
(*Iliada*, tradução de Odorico Mendes).

² Na literatura do mundo moderno podemos lembrar dos exemplos da **Eva futura**, de Villiers e da **Vênus de l'Île**, de Théophile Gautier.

foram criadas no século XVIII e, tal como acontece em nossos dias, quem idealizasse um projeto, uma invenção qualquer, deveria recorrer a algum cidadão poderoso para obter aprovação e ajuda econômica para a sua construção. Esse cidadão não raro era o cliente interessado no dispositivo, que podia ser uma máquina bélica ou assistente intelectual.

Tucídide proclamou a superioridade de Atenas pela sua capacidade de idealizar e realizar inovações técnicas, definindo os atenienses que mostrassem alguma inovação, tanto em política quanto na técnica, como *neoteropoi* (inovadores). Os inventores de engenhos capazes de movimentarem-se graças a um mecanismo oculto eram movidos pelo desejo de surpreender.

Nessa época, os autômatos surpreendiam os observadores por parecerem, a um só tempo, maravilhosos e sacrílegos, posto que o homem expressava, por meio dessas criações, sua pretensão demiúrgica. Os sentimentos de medo e pavor, bem como a acusação de sacrilégio relativamente a estas criaturas, podem ser percebidos em mitos como o Golem da tradição judaica, que relata a construção de um gigante capaz de ameaçar a existência de seu próprio criador. Isso ocorreu principalmente a partir do momento que sobreveio a crença de que o homem e o mundo foram criados do nada por Deus.

Essas lendas, hoje muito utilizadas pelo cinema, colocam em evidência a estreita relação dos robôs com o mundo mágico. Esse liame entre ciências ocultas e magia pode ser observado especialmente no mundo árabe. “O caráter lúdico ou mágico é de fundamental importância para compreender a evolução da ciência islâmica e a diferença entre esta e a ciência ocidental desenvolvida a partir do século XVII” (LOSANO, 1992, p. 17), afinal:

Por que os árabes, conhecendo refinados mecanismos, não construíram nada de semelhante ao que a tecnologia ocidental produziu? Porque os chineses conceberam o uso pirotécnico da pólvora mas não fabricaram canhões? Para Nasr, a resposta deve ser procurada no fato de a ciência árabe jamais ter sido secularizada, continuando a ver todo elemento da natureza como parte de um universo governado pela fé islâmica. A busca de uma tecnologia diversa constituiria ‘a perda daquele equilíbrio em relação à natureza que tem tanta importância para a mentalidade islâmica’. (LOSANO, 1992, p. 18)

A engenharia árabe, em suas origens, recebeu influência grega. Autômatos e relógios de água passaram de Alexandria para Bizâncio e de lá alcançaram não apenas

o mundo árabe, mas também a Índia e a China. Por volta de 1200, época auge da mecânica árabe, há as obras de Al-Jazari³ que “descrevem máquinas e engenhos complexos que impressionaram a imaginação dos muçulmanos por seu caráter inusitado de objetos que, em sua grande maioria, colocavam-se fora das preocupações normais do homem” (LOSANO, id., p. 17).

Ainda segundo o mesmo autor, o interesse pelos autômatos de Ctesíbio e Heron floresceu, na Itália, entre a Idade Média e o Renascimento. Neste último período, o autômato era ainda uma máquina semelhante ao homem, mas a partir do século XVII houve profundas mudanças que levaram a avanços revolucionários nos séculos seguintes.

O Iluminismo francês, no século XVIII, dá à luz *l'Encyclopédie*, obra coletiva da qual participaram Diderot e D'Alembert com o propósito, entre outros, de resgatar as artes mecânicas. Diderot consulta os mais hábeis artesãos de Paris e faz, ele próprio, algumas máquinas para compreender seus mecanismos e denunciar a ignorância acerca dos objetos que eram cotidianamente utilizados. *L'Encyclopédie* rompia com a tradição e abria caminho para o saber técnico-científico e, por isso, amealhou contra si uma série de opositores, especialmente os jesuítas.

Neste efervescente clima cultural reavivou-se o interesse pela construção de autômatos, de modo a criar distinções entre uma série de andróides, segundo suas capacidades. Tentou-se, sem sucesso, a construção de autômatos que caminhassem, falassem ou que escrevessem, mas os modelos mais bem sucedidos foram os autômatos que tocavam melodias como o flautista de Vaucanson.

Entre os construtores de autômatos do século XVIII é importante lembrar o astuto barão da Transilvânia, Wolfgang von Kempelen, que construiu um jogador de xadrez, um turco de tamanho natural.

Em seus primórdios, portanto, a construção de autômatos esteve voltada para o espetáculo:

O desejo de maravilhar encontra-se na origem do fabrico de autômatos

Quanto o homem ainda ignorava quase tudo sobre as leis naturais, a maravilha foi um meio de colocá-lo em contato com o mundo divino

³ Mais informações sobre este autor podem ser encontradas em Losano (1992), p. 31: “entre 1204 e 1206, Al-Jazari redige seu *Livro do conhecimento dos mecanismos engenhosos*, universalmente tido como o ponto culminante da mecânica árabe medieval. [...] Do autor sabe-se apenas o que ele próprio escreve de si, na introdução ao tratado, e o que seu nome revela, mas ainda assim de maneira controvertida.”

ou mágico. Assim, o pasmo, motivado pelo movimento daquilo que é por natureza inanimado e imóvel, transformava-se em respeito e em temor reverencioso. Já os egípcios construíam figuras ou estatuetas articuladas, e, em certas procissões, a direção do cortejo devia ser escolhida com base nos movimentos da cabeça da estátua transportada pelos fieis. Seria possível escrever toda uma história da estátua móvel, a qual acompanha o desenvolvimento da civilização, história em que o homem manifesta tanto seu espírito de imitação quanto sua urgência demiúrgica; seria um relato que colocaria lado a lado divindades e marionetes, demônios e brinquedos. Nessa primeira fase, portanto, a maravilha prevalece sobre o interesse na técnica empregada para despertá-la (LOSANO, 1992, p. 14-15)

A revolução industrial, contudo, muda as relações entre o homem e a máquina. Ao contrário do que aconteceu na Grécia antiga, as máquinas desenvolvidas nesse período deviam ter como escopo as necessidades da produção industrial. Nesta nova sociedade só tinha valor o que pudesse acelerar a produção e os engenhos espetaculares, como os autômatos capazes de tocar, escrever ou dançar, serviam apenas ao entretenimento dos ricos ou às exposições de alguns aficionados colecionadores. As únicas máquinas que suscitaram interesse, nessa época, foram a máquina a vapor, o motor de combustão interna e outros mecanismos capazes de executar um trabalho que exigia muitas mãos.

Especial menção merecem os autômatos de Pierre Jacquet-Droz, relojoeiro que, ainda no século XVIII, entre 1768 e 1774, construiu três autômatos denominados A Musicista, O Desenhista e O Escritor. Essas peças encontram-se atualmente na Sociedade de História e Arqueologia de Neuchâtel, na Suíça. Como todos os autômatos até então, essa fabricação destinou-se ao entretenimento do público europeu de então, visando, sobretudo, alavancar a venda de relógios. Os autômatos do século XVIII resultaram principalmente de mecanismos de relojoaria, exaustivamente trabalhados para imitar funções humanas, como resultado das concepções mecanicistas do universo e do funcionamento do corpo humano.

Os criadores dos anos 1800 serão sobretudo mágicos, que concebiam suas criações voltadas para o espetáculo ilusionista. Em fins do século XIX, o advento da eletricidade fará desaparecer completamente as lojas e oficinas nas quais personagens como Ctesíbio (séc. III a.C.) ou Vaucanson (séc. XVIII) desenvolviam os espetaculares mecanismos conhecidos como autômatos.

Por volta do final do século XIX, a eletricidade invade também o mundo dos autômatos, primeiro como curiosidade adicional, depois como protagonista absoluta: os engenhosos mecanismos semoventes

vão chegando ao fim de sua carreira.

[...]

[...] começam-se a perceber as ilimitadas aplicações da energia elétrica: a imaginação dos escritores, agora, antevê os prodígios da eletrônica em páginas nas quais a eletricidade parece ter assumido o lugar da magia medieval. (LOSANO, 1992, p. 115-116)

Com o passar do tempo, a evolução do saber técnico-científico, da cultura e das condições de vida parecem não ter anulado aquele antigo sonho de o homem re(criar) artificialmente a vida. A ciência do século XX vai voltar-se não para a imitação da aparência ou de pequenos movimentos, mas para o próprio funcionamento da mente humana. O anúncio desta intenção, feito pela primeira vez em 1955 por estudiosos como John McCarthy, Nathaniel Rochester, Marvin L. Minsky e Claude E. Shannon do Dartmouth College, foi chocante. Esse momento passou à história como a fundação da Inteligência Artificial (A.I.). Inicialmente, a Inteligência Artificial era um campo da cibernética que nasceu por volta de 1940 e que se ocupava dos sistemas capazes dotados de autorregulação, do funcionamento das redes eletrônicas, bem como do controle e da transmissão de informações.

O estímulo para esse tipo de pesquisa ocorreu após o início da Segunda Grande Guerra com a necessidade premente de sistemas cada vez mais complexos e rápidos para resolver cálculos de guerra. Assim, o primeiro computador, denominado ENIAC, remonta a 1943 e foi utilizado para resolver problemas de curva balística de mísseis. O ENIAC foi o primeiro instrumento a não ter, em seu interior, esquemas mecânicos, mas tão somente circuitos eletrônicos. Seus dois principais problemas eram o tempo que sua programação demandava e o grande consumo de quilowatts.

Por certo que o objetivo final da AI não é a criação de máquinas de guerra. Os estudiosos e defensores da AI sustentam que as pesquisas de campo sejam capazes de imitar, por meio de um computador, a inteligência natural e, com isso, levar à sua finalidade precípua, que é compreender o funcionamento da mente humana. Tal tentativa já envolveu as mais diversas disciplinas tais como a Filosofia, a Psicologia, a ciência cognitiva, a Lingüística, as Ciências da Computação e a Neurociência.

Neste setor surgiram diversas propostas de pesquisas que, mesmo aparentemente em desacordo, tinham como escopo estudar as relações entre a mente humana e o seu estar no mundo. A analogia entre o computador e a mente foi estabelecida por Alan Turing nos anos cinquenta e os defensores da AI, partindo de sua pesquisa, conseguiram criar várias correntes de estudo como, por exemplo, o “materialismo

eliminativo”.

A AI, no entanto, encontra fortes opositores, como o filósofo norte-americano John Searle, que não admite que a mente possa ser reduzida a conceitos matemáticos e que as representações humanas e as respostas comportamentais possam ser abarcadas pela lógica $x \rightarrow y$. Este mesmo filósofo acusa os estudiosos da AI de não levarem em conta a questão da consciência e dos estados emotivos que influem na formação da inteligência emocional. Searle admite que a mente pode ser considerada como uma máquina, mas uma máquina muito complexa na qual os processos mentais não podem ser reduzidos a um número finito de regras representadas por símbolos, símbolos estes que uma máquina não pode compreender todos os significados.

Apesar de tais argumentos, os defensores da AI acreditam que este conhecimento pode ser, sim, formalizado. Confirma esta hipótese o fato de que, no anos 1980, a AI junta-se à robótica para, enfim, preencher as lacunas deixadas nas pesquisas referentes à AI por subestimarem-se, nelas, as relações entre a mente e o corpo.

Como no passado, também na atualidade surgem os críticos moralistas que vêm, nesta tentativa de imitar o homem por meio de uma máquina, uma perigosa tentativa de imitar Deus no processo de criação. Essa esperança, e sua contrapartida, bem como a acusação de sacrilégio, estão presentes desde tempos imemoriais. E quem poderá saber o que é realidade ou fantasia em tudo isso?

Não há qualquer evidência conclusiva a respeito da existência de uma mente complexa que tivesse criado o universo, a vida e o ser humano. Em certo sentido, a proposição dessa inteligência criadora, que é a tese conhecida atualmente como o *design* inteligente, não é ela mesma muito inteligente, uma vez que é autocontraditória: se o universo, em razão mesmo de sua complexidade, não pode ter surgido espontaneamente, isto é, sem a intervenção de uma inteligência complexa, então essa inteligência é igualmente impossível senão como criação de outra inteligência, e assim sucessivamente *ad infinitum*. Se se admite que essa inteligência tenha surgido espontaneamente, isso implica que a complexidade pode surgir do mesmo modo, e automaticamente descarta a *necessidade* dessa inteligência criadora. O mesmo vale para aqueles que argumentam que a mente de desse Deus é essencialmente *simples*, pois, nesse caso, a complexidade surgiria da simplicidade, o que também descarta a necessidade imperiosa de uma inteligência criadora, já que tudo pode se passar exatamente como o modelo evolucionista propõe. Se é assim, a

discussão acerca do caráter sacrílego da robótica ou de qualquer outra ciência perde completamente seu sentido. Analisemos, portanto, o problema colocado pelos defensores da inteligência artificial, para além dos nossos preconceitos.

Em um artigo publicado em 1950, *Computing Machinery of Intelligence*, Turing, conforme nos explica STRATHERN (1997), coloca o problema em termos até então inéditos. Para ele, não faria sentido perguntar pela possibilidade de a máquina possuir uma “consciência”. Turing contorna essa questão, por demais metafísica, de maneira bastante pragmática, propondo o que chama de “jogo de imitação”, que passaria mais tarde a ser chamado de “teste de Turing”. O experimento consiste em submeter um juiz humano C a interagir com outro ser humano B e com uma máquina A, projetada para emular um desempenho indistinguível do ser humano. Se o juiz não conseguir distinguir com segurança, entre os jogadores A e B, qual a máquina e qual o ser humano, então a máquina terá passado no teste. Turing tem o cuidado de eliminar do seu “jogo” todos os elementos superficiais que facilmente denunciariam a máquina, sugerindo que a interação entre o juiz e os jogadores se desse por meio de um teletipo (um dos poucos sistemas de comunicação exclusivamente textuais disponíveis na época), ou, alternativamente, que a comunicação fosse intermediada por outro ser humano. Dessa maneira, impedir-se-ia o contato direto entre o juiz e os jogadores, evitando que a máquina pudesse se “denunciar” pelo seu aspecto físico ou pela qualidade da sua renderização de áudio, por exemplo. Uma voz produzida por sintetizador poderia ser facilmente identificada, embora o simples fato de ser possível produzi-la por meios eletrônicos implique que sua aceitação como voz humana dependa apenas do desenvolvimento da técnica. Tal desenvolvimento, por outro lado, será inútil para a criação de um robô que possa se passar por humano, caso nenhuma máquina possa passar no teste de Turing. Certamente, num universo como o de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), uma tecnologia de ponta é requerida para identificar um androide, já que esses são fisicamente indistinguíveis dos seres humanos; não é preciso acrescentar que qualquer deles seria aprovado num teste de Turing...

3. O TEMA DA MÁQUINA NA LITERATURA E EM VILLIERS

O tema literário da máquina foi, de início, pouco reconhecido pelos estudiosos. Isso deveu-se, em parte, ao fato de a técnica ter sido considerada um domínio subalterno da Ciência. Fusil (1918), apud Noiray (1981), em sua tese sobre a poesia científica, desvelou-se em não confundir ciência e maquinário, ou a ciência com suas aplicações práticas, sendo esta apenas um apêndice da pesquisa teórica. É esse descrédito que Noiray, em seus dois volumes de *Le romancier et la machine*, procura combater. Este mesmo autor extrai, das definições de dicionários dos séculos XVII e XVIII, as características da máquina:

On peut retenir, de ces définitions très générales et finalement fort semblables, deux caractères principaux qui semblent constituer les fondements d'une nature possible de l'objet technique. Le premier, c'est le dynamisme. Toute machine est destinée à se mouvoir, à transmettre ou à communiquer le mouvement ; toute machine est d'abord une force, ou un supplément de forces propres à soulager la dépense de forces humaines.

[...]

En second lieu, la machine semble se définir aussi, et nécessairement, comme un assemblage, un système d'éléments rigoureusement organisés en vue de produire un certain effet. (...) Le trait caractéristique de la machine, ce qui la distingue de l'outil, c'est la complexité de son fonctionnement.

[...]

Enfin, il convient d'ajouter à ces deux caractères fondamentaux de dynamisme et de complexité une troisième qualité que les définitions habituelles ne soulignent pas suffisamment, mais qu'il faut dégager si l'on veut comprendre les significations profondes de l'image littéraire de la machine : c'est le caractère artificiel de toute création de la technique. (NOIRAY, v. 1, 1981, p. 14-16)

O mundo está diante desse novo objeto técnico, que possibilita uma exacerbada influência poética ao permitir, por exemplo, transferir suas características para objetos de outra natureza. Basta lembrarmos que o corpo humano e o universo foram objetos de analogias com a máquina, revelando a riqueza do imaginário ligado a esse tema.

Em face dessa nova criação, o sentimento que se apossará dos escritores do século XIX jamais será de indiferença ou de mera aceitação, mas sim, e concomitantemente, de admiração e de terror. A literatura oitocentista oscilará entre o elogio e a crítica. A máquina, até então desprovida de qualquer outra significação que

não a de objeto meramente técnico, granjeia contornos imaginários. Os sonhos, desejos e angústias serão nela projetados pelos escritores, ainda que de forma inconsciente:

Cette projection imaginaire est aussi une tentative de réconciliation : l'imagination individuelle ou collective, prise au dépourvu par l'irruption dans l'univers humain de cet objet insolite, va chercher à l'approprier, à le rattacher à des images, à des mythes déjà constitués, à l'intégrer à un imaginaire personnel ou au patrimoine légendaire de l'humanité. (NOIRAY, v. 1, 1981, p. 17)

O estatuto definitivo de objeto literário a máquina só o terá, de acordo com Noiray (1981, p. 18) após meados do século XIX, quando, finalmente, a civilização industrial impõe sua marca a todos os setores da sociedade. É apenas com os métodos de investigação dos romances realista e naturalista que a máquina aufere a sua completa elaboração artística e filosófica.

No entanto, desde o Século das Luzes que os escritores exaltavam as novas descobertas e celebravam a engenhosidade de construtores de andróides, a inferir-se dos artigos *Androïde* e *Automate*, inclusos na *Encyclopédie*⁴.

Naquele mesmo século, foi Rousseau quem tinha anunciado as concepções românticas acerca das máquinas, e que não são tão otimistas. O romantismo verá nessas criações mecânicas uma violação da natureza pela indústria dos homens. Ainda para Noiray, referindo-se a Rousseau⁵:

Mais Rousseau ne se limite pas à une condamnation en quelque sorte esthétique de l'univers technique. Cette critique se double dans l'*Emile* d'une condamnation morale : les machines, en affaiblissant les corps qu'elles secondent, finissent par atteindre l'âme : Tant d'instruments inventés pour nous guider dans nos expériences et suppléer à la justesse des sens en font négliger l'exercice (...) plus nos outils sont ingénieux, plus nos organes deviennent grossiers et maladroits ; à force de rassembler des machines autour de nous, nous n'en trouvons plus en nous-mêmes. ». L'homme, tributaire de ses instruments, ne trouvera plus en lui l'énergie qu'il attend de ses machines. La civilisation technicienne est source de corruption. (NOIRAY, v. 1, 1981, p. 18-19)

Mesmo no imaginário popular, as máquinas despertavam medo e terror. Victor Hugo, em *Os trabalhadores do mar*, conta-nos a sensação que o navio a vapor causou quando cruzou pela primeira vez as águas da Mancha:

⁴ Noiray, vol. 1, 1981, p. 18, nota de rodapé n. 18 (t. I, 1751).

⁵ Bibl. de la Pléiade, OC de J.-J. Rousseau, t. III, p. 442-443.

Era uma prodigiosa novidade o aparecimento de um navio a vapor nas águas da Mancha em 182... Toda a costa normanda esteve por muito tempo assombrada. Hoje dez ou doze vapores cruzam-se em sentido inverso no horizonte do mar, sem atrair os olhos de ninguém. (...)

Não era tão grande a calma a respeito de tais invenções no primeiro quarto do nosso século, e estas máquinas fumegantes eram particularmente suspeitas entre os insulares da Mancha. Neste arquiélago puritano onde a rainha da Inglaterra foi censurada por violar a Bíblia norcotizando-se para dar à luz, o navio a vapor teve como primeiro cumprimento, o ser batizado com este nome: *Devil Boat*.

(...) Um pregador da terra tratou da questão: – *Temos nós o direito de fazer trabalhar juntos o fogo e a água que Deus separou?* Aquele animal de ferro e fogo não era a imagem de Leviatã? Não era isso refazer o homem, a seu modo, o primitivo caos? **Não era a primeira vez que acontece qualificar a ascensão do progresso de retrogradação ao caos.** (HUGO, s/d, p. 45, destaque nosso em negrito)

Confirmando a posição do personagem pastor do romance hugoano, Noiray menciona que para os cristãos a máquina será considerada obra satânica que levará ao aniquilamento de valores espirituais e à miséria moral e material. Ainda para este autor, a principal atitude diante da máquina na primeira metade dos oitocentos será reacionária e se expressará quase sempre pela ironia, pela melancolia e pela cólera (NOIRAY, 1981, v. 1, p. 19-20).

O mesmo estudioso crê que esse traço “misotécnico”, o qual persistirá mesmo na segunda metade do século XIX, inclusive em Villiers de l’Isle-Adam e Jules Verne, é fruto da sensibilidade literária dos primórdios do Romantismo que se voltava para o culto da Natureza e buscava obter em suas produções uma harmonização com ela.

No entanto, o texto hugoano mencionado não nos parece de condenação dos artefatos mecânicos. Atentemos para um outro excerto sobre navio a vapor, uma obra de engenho que:

Hoje seria menos admirada. Aquele vapor de há quarenta anos faria sorrir os nossos atuais construtores. Era uma maravilha disforme, um prodígio raquítico.

[...]

Cem anos justos, 1707-1807, separam o primeiro barco de Papin do primeiro navio de Fulton. A galeota de Lethierry era decerto um progresso sobre aqueles dois esboços, mas era esboço também. Nem por isso deixava de ser uma obra-prima. Todo embrião de ciência tem este duplo aspecto: monstro, como feto; maravilha, como germe (HUGO, s/d, 49-50)

Apesar da dupla condenação, de ordem moral e estética, o navio é visto como algo que apenas possui uma fase problemática, porém não definitiva e anunciadora de uma plenitude que é boa, bonita e útil. Afirma Noiray que:

Cependant, l'attitude des écrivains de l'époque romantique vis-à-vis de la machine est moins souvent la condamnation pure et simple qu'une position plus ambiguë, faite d'hostilité, de rejet, mais aussi d'une certaine admiration involontaire. Ce sentiment est facile à découvrir, dès la fin du XVIIIe siècle, chez tous ceux qui ont été les témoins des premières manifestations de la puissance industrielle. (NOIRAY, v. 1, 1981, p. 20)

Segundo Noiray, esta atitude ambígua com referência à tecnologia e à Ciência não é própria apenas de escritores, mas também de muitos teóricos da economia e da política da primeira metade do século XIX. Teriam eles sido inspirados por Fourier, Proudhon e Saint-Simon?

Embora esses três pensadores representem alguma das vertentes do socialismo utópico, o primeiro recusava a criação de máquinas e proponha o desenvolvimento do próprio corpo humano, o qual se constituiria, por si só, em “*arme puissante*” (Noiray, op. cit., p. 24), propondo, em última análise uma interiorização da técnica. Foi um crítico da civilização, sugerindo atitudes hedonistas e combatendo tudo o que contribuía para a manutenção do sofrimento humano, como o Cristianismo e até mesmo o niilismo.

O segundo tinha uma visão mais otimista da civilização, considerando a máquina como “símbolo da liberdade humana”, mas condenando o uso meramente econômico que dela se poderia fazer e que traria, na sua perspectiva, como fatal consequência o aviltamento do trabalhador.

Saint-Simon, por sua vez, embora também socialista utópico, pregava o progresso científico e industrial. Foi, entre os três teóricos citados, o que mais propugnou pela aceitação das máquinas. Ele atuou como um influenciador direto do entusiasmo de Victor Hugo em relação ao tema, entusiasmo que destacamos linhas acima. Para Saint-Simon, “*même si l'extension des techniques industrielles n'est ici qu'un aspect particulier d'un projet beaucoup plus vaste, il est evident qu'elle se trouve postulée par cette idéologie de la production*” (NOIRAY, op. cit., p. 27).

O romance hugoano **Os trabalhadores do mar** é de 1866. Podemos, pois, afirmar que é na segunda metade do século XIX que a máquina interessará verdadeiramente ao romance. Antes de 1850, o novo objeto era apenas uma ideia ou

um sonho para a maior parte das pessoas na França. Isso ocorria por conta da filosofia e da poesia, mas não, segundo Noiray, por causa do romance. No bojo deste a máquina só se tornará objeto literário consistente depois de se transformar em objeto cotidiano na sociedade.

Em Villiers predomina uma imagem negativa e derrisória da máquina, em que pese, na sua obra também, alguma admiração por ela. Testemunham essa ambibuidade os contos “L’Appareil pour l’analyse chimique du dernier soupir”, “L’Affichage celeste” e “La machine à gloire”. De toda maneira, a caracterização desse tema é determinada por seu antipositivismo, o qual deságua na crítica ao otimismo científico e na derrisão do espírito democrático e burguês. Essa sua visão do mundo seu contermporâneo fá-lo-á caracterizar os oitocentos como um “século imundo” e considerar a condição humana mergulhada numa “espécie de ossificação da alma”.

Et de fait, le nombre des savants grotesques ou sinistres qui peuplent ses contes est trop important pour ne pas révéler, au-delà de la simple fantaisie, une inquiétude profonde : M. Grave, Bathybius Bottom, le Dr. Tristan, le Dr. Hallidonhill, tous avatars d’un archétype fondamental, l’unique et central Bonhomet, incarnent à travers toute l’oeuvre de Villiers l’obsession du triomphe satanique d’une science « si orgueilleuse en ses troublantes apparences » mais « si vaine en ses résultats réels ». (NOIRAY, v. 2, 1982, p. 244)

Condena não apenas o positivismo limitado que estabelece uma ciência satanicamente ilusória, mas sobretudo as aplicações práticas dessa ciência. Villiers ataca não tanto uma ideologia de um “evidente e duvidoso progresso, conforme escrevera em *Isis*, e sim realidades concretas: a pura pesquisa científica, bem como a ideia de um progresso indefinido lhe interessam menos que os seus respectivos frutos, os objetos que delas resultam.

Em Villiers a máquina é um desses frutos aplicado rasteiramente à perseguição do Útil: é este um dos primeiros inimigos a ser combatido. E é o que o Villiers contista faz em quatro textos pseudocientíficos, segundo Noiray: *L’Affichage celeste*, *La Machine à gloire*, *L’Appareil pour l’analyse du dernier soupir* e *Le traitement Du Dr. Tristan*.

Em *L’Ève future* veemente represália ao entusiasmo científico dos “espíritos modernos” de seu tempo é proferida em uma verdadeira diatribe do personagem Edison, que merece integral citação por expressar integralmente esse pensamento:

Vous prétendez qu'il est impossible de préférer à une vivante l'andréide de cette vivante? Que l'on ne saurait rien sacrifier de soi-même, ni de ses croyances, ni de ses humaines amours, pour une chose inanimée? Que l'on ne confrontera rien d'une âme avec la fumée qui sort d'une pile?

Mais – ce sont là des paroles que vous avez perdu le droit de proférer. Car, pour la fumée qui sort d'une chaudière, vous avez renié toutes les croyances que tant de millions de héros, de penseurs et de martyrs vous avaient léguées depuis de six mille années, vous qui ne datez que d'un sempiternel *Demain* dont le soleil pourrait fort bien ne se lever jamais. À quoi avez-vous préféré, depuis hier à peine, les prétendus principes immuables de vos devanciers, sur la planète, - rois, dieux, famille, patries? À ce peu de fumée qui les emporte, em sifflant, et les dissipe, au gré du vent, sur tous les sillons de la terre, entre toutes les vagues de la mer! En vingt-cinq années, cinq cent Mille haleines de locomotives ont suffi pour plonger vos 'âmes éclairées' dans le doute le plus profond de tout ce qui fut la foi de plus de six mille ans d'Humanité.

Souffrez que je me défie quelque peu des subites et prétendues clairvoyances d'un être collectif dont l'erreur aurait si longtemps duré! S'il a suffi, d'ores et déjà, de la fumée, initialement sortie de la fameuse marmite de Papin, pour obscurcir et troubler, en vos consciences, l'amour, - l'idée même d'un Dieu, - pour détruire tant d'immortelles, de sublimes, de natales espérances – tant d'antiques, foncières et légitimes espérances! -, à quel titre prendrais-je au sérieux vos dénégation inconséquentes et vos entendus sourires de renégats, vos clameurs de morale, démenties chaque jour par votre vie?

Je viens vous dire : Puisque nos dieux et nos espoirs ne sont plus que *scientifiques*, pourquoi nos amours ne le deviendraient-ils pas également? – À la palce de l'Ève de la légende oubliée, de la légende méprisée par la Science, je vous offre une Ève scientifique – seule digne, ce semble, de ces viscères flétris que – par un reste de sentimentalisme dont vous êtes les premiers à sourire, – vous appelez encore 'vous coeurs'. Loin de supprimer l'amour envers ces épouses, – si nécessaires (jusqu'à nouvel ordre, du moins) à la perpétuité de notre race, – je propose, au contraire, d'en assurer, raffermir et garantir la durée, l'intégrité, les intérêts matériels, à l'aide innocente de mille et mille merveilleux simulacres – où les belles maîtresses décevantes, mais désormais inoffensives, se dédoubleront en une nature perfectionnée enconre par la Science, et dont la salubre adjonction atténuera, du moins, les préjudices qu'entraînent toujours, après tout, vos hypocrites défaillances conjugales. – Bref, moi 'le sorcier de Menlo Park, ainsi que l'on m'appelle ici-bas, je viens offrir aux humains de ces temps évolutifs et nouveaux, – à mes semblables en Actualisme, enfin! – de préférer désormais à la mensongère, médiocre et toujours changeante Réalité, une positive, prestigieuse et toujours fidèle Illusion. Chimère pour chimère, péché pour péché, fumée pour fumée, - *pourquoi donc pas?* Je jure, ici, que, dans vingt et un jours, Hadaly pourra mettre au défi l'Humanité tout entière de répondre nettement à cette question-là, mon cher lord. Car, ayant renié, disons-nous – pour la fumée d'un Bien-Être toujours futur, d'une prétendue Justice toujours future, et d'un orgueil toujours demeuré, lui, chétif et puéril – ce que l'on appela, de tout temps,

avant cet automne, la Douleur, l'Humilité, l'Amour, la Foi, la Prière, l'Idéal, et l'essentielle Espérance au-delà de nos soleils d'un jour, – je ne vois guère, je avoue, en vertu de quels diables d'autres principes l'Homme moderne oserais, sans rire, lui présenter une objection logique ou même acceptable.

Lord Ewald, pensif, regardait, en silence, cet homme singulier dont l'amer génie, tour à tour sombre ou rayonnant, cachait, sous tant d'impénétrables voiles, *le véritables motif qui l'inspirait*. (VILLIERS, 1986, p. 950-952).⁶

⁶ Julgam os senhores que é impossível preferir a uma humana uma androide dessa humana? Que ninguém, por si próprio, seria capaz de sacrificar nem as crenças nem os amores humanos por objeto inanimado? Que não se confundirá jamais uma alma com a fumaça que sai de uma pilha?

Mas – essas são palavras que os senhores perderam o direito de proferir. Pois, pela fumaça que sai de uma caldeira, negaram as crenças que tantos milhares de heróis, pensadores e mártires legaram-lhes há mais de seis mil anos, os senhores que costumam datar com um sempiterno Amanhã para o qual o sol nunca mais poderia se levantar. Em troca do que preteriram, há muito pouco tempo, os princípios pretensamente imutáveis de seus antecessores no planeta – reis, deuses, família, pátria. Em troca dessa fumaça parca que, soprando, carrega-os e dissipa-os, ao sabor do vento, em todos os sulcos da terra, em todas as vagas do mar! Em vinte e cinco anos, quinhentos mil vapores de locomotivas serão suficientes para fazer mergulhar seus 'espíritos esclarecidos' na dúvida mais profunda de tudo o que significou a fé de mais de seis mil anos de Humanidade.

Permitam-me que desconfie um pouco da súbita e pretensa sagacidade de um ser coletivo que vem há tanto tempo incidindo no mesmo erro! Se hoje e sempre a fumaça bastou, tendo saído inicialmente da famosa panela de Papin, para obscurecer e perturbar o amor em suas consciências – mesmo a ideia de um Deus –, para destruir tantas sublimes e imortais esperanças – tantas profundas e legítimas esperanças! –, a que título levaria a sério suas negativas inconsequentes e seus sorrisos de renegados, seus clamores de moral, diariamente desmentidos pela vida que levam?

Venho dizer-lhes: do momento em que somos deuses e nossas esperanças são somente *científicas*, por que nossos amores não se tornariam idênticos? – No lugar da Eva da lenda esquecida, da lenda desprezada pela Ciência, ofereço-lhes uma Eva científica – a única digna, parece-me, dessas vísceras definhadas que os senhores – por um resquício de sentimentalismo do qual são os primeiros a sorrir – chamam ainda de 'seus corações'. Longe de suprimir o amor para com as esposas – tão necessárias (pelo menos, até nova ordem) à perpetuação da espécie –, proponho, ao contrário, assegurar, reforçar, e garantir a duração, a integridade, os interesses materiais, com a ajuda inocente de milhares e milhares de maravilhosos simulacros – em que as belas amantes sempre decepçionantes, mas a partir daí inofensivas, desdobrar-se-ão, em uma natureza ainda aperfeiçoada pela Ciência e cuja saudável adição, pelo menos, atenuará os prejuízos que sempre acarretam suas hipócritas crises conjugais. – Enfim, eu, 'o mago de Menlo Park' como sou denominado neste mundo, acabo de oferecer aos humanos de hoje e do futuro – a meus semelhantes, enfim, da Atualidade – a possibilidade de preferir a uma mentirosa, medíocre e sempre cambiante Realidade uma prestigiosa e sempre fiel Ilusão. Quimera por quimera, pecado por pecado, fumaça por fumaça – *então, por que não?*... Juro aqui que, dentro de vinte e um dias, Hadaly poderá desafiar toda a Humanidade e responder corretamente àquela pergunta, meu caro lorde. Pois tendo-se negado – pela fumaça de um Bem-estar sempre futuro, de uma pretensa Justiça sempre futura e de um orgulho sempre existente, orgulho fraco e pueril – ao que em todos os

Exemplos como esse multiplicam-se na obra de Villiers de l'Isle-Adam. No entanto, não constituem ideias exatamente novas, pois constituem senão um daqueles ressurgimentos periódicos do idealismo romântico, originalmente hostil à técnica e ao progresso. Nada é de se surpreender, uma vez que muitas vezes o Simbolismo é considerado por alguns críticos, tal como acontece com Edmund Wilson, um romantismo *fin de siècle*. O seu antipositivismo e o seu anticientificismo são professados pela maior parte dos mais importantes artistas e escritores da época, entre eles Flaubert, por quem Villiers nutria grande admiração, e Leconte, que, conforme Noiray, “*a donné sa condamnation de l'esprit du siècle le tour le plus abrupt et le plus définitif, en particulier dans as préface à Poèmes et Poésies*” (NOIRAY, 1982, p. 248). Para este mesmo autor, a formação literária de Villier carrega fortes influências de Gautier e, principalmente, de Baudelaire. As ideias villierianas a respeito do progresso e da técnica foram fortemente influenciadas pelo autor de *Fleurs du Mal*. A condenação baudelariana da ideologia progressista e positiva chega a qualificá-la como a “grande heresia da decrepitude” e como o “paganismo dos imbecis” (NOIRAY, 1982, p. 249-250) e a obra do poeta fornecerá inúmeros exemplos de repúdio ao progresso em todas as suas facetas: material, técnica e democrática.

Pontos caros a Villiers nessa temática, como o antagonismo entre a arte e a indústria, a decadência moral da humanidade e a americanização – não é gratuita a escolha de um cientista americano para ser o personagem construtor da nova Eva – encontram-se em germe na obra de Baudelaire. Mesmo que possamos dizer que Villiers subscreva a parte do ideário romântico e, em especial às teses de Baudelaire, isso não o torna, todavia, um romântico tardio. Assim considerá-lo “*rien ne serait plus éloigné de la vérité. Ce que Villiers a retenu de Baudelaire et de Poe, ce qu'il possède au plus haut point, c'est le sens de la modernité*” (NOIRAY, 1999, p. 11). O grande diferencial de Villiers consiste em ter dado expressão bem mais vigorosa e sistemática ao repúdio anticientificista. Assim, para Noiray:

tempos antes deste outono denominou-se Dor, Humanidade, Amor, Fé, Prece, Ideal – e Esperança, essencial e acima de nossos sóis de um dia –, não vejo por que, confesso, em virtude de que diabos de princípios o Homem moderno ousaria, sem sorrir, apresentar-lhe uma ‘objeção’ lógica ou mesmo aceitável.

Lorde Ewald, pensativo, olhava em silêncio esse homem singular cuja genialidade amarga, ora sombria, ora resplandecente, ocultava, sob tantos véus impenetráveis, o verdadeiro motivo que o inspirava. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 289-90)

Ce qui ne revient pas à nier à la pensée de Villiers toute l'originalité, mais à déplacer cette originalité, à la situer non plus dans les idées elles-mêmes, mais dans la forme et surtout dans le ton que l'écrivain leur a donnés. C'est moins par la philosophie pessimiste du progrès qu'elle développe, que par la dérision de l'objet technique qui en est l'illustration, que l'oeuvre de Villiers trouve son style et sa nouveauté. (NOIRAY, 1982, p. 251)

Vejamos dois exemplos em que Edison problematiza, por exemplo, a falta de escritura e de memória que poderiam ser preservadas por meio de seu invento, o fonógrafo, caso este tivesse sido criado a tempo de “gravar” os fatos memoráveis da história da humanidade, uma verdadeira derrisão do artefato técnico:

[...] Plus tard, une fois le secret de ma plaque vibrante bien répandu, n'eût-il pas été doux à mes successeurs de phonographier, au fort du paganisme, par exemple, le fameux : *À la plus belle !... le Quos ego !... les oracles de Dodone, – les Mélopées des Sibylles...* etc. Tous les dires importants de l'Homme et des Dieux Tous les dires importants de l'Homme et des Dieux, à travers les âges, eussent été gravés ainsi, d'une manière indélébile, en de sonores archives de cuivre : de sorte qu'ultérieurement le doute n'eût jamais été possible sur leur authenticité. (VILLIERS, 1986, P. 770-771).⁷

Capítulos inteiros da primeira parte resumem-se a essa problematização irônica, como o capítulo III, *As Lamentações de Edison*, os capítulos V e VI, intitulados respectivamente *Resumo do Solilóquio* e *Ruídos Misteriosos*, bem como o capítulo IX, *Retrospectividade*.

O décimo capítulo da primeira parte leva à mesma problemática da ausência de memória e de escrita, mas agora voltando-se não para a linguagem falada, e sim para o poder de representação das imagens, a serem inscritas na fotografia, uma das grandes invenções do século XIX:

La Photographie, elle aussi, est arrivée bien tard ! – continua-t-il. N'est-il pas désespérant de songer aux tableaux, portraits, vues et paysages qu'elle eût recueillis jadis et dont le spectacle est à jamais détruit pour nous ? Les peintres imaginent : mais c'est la réalité positive qu'elle nous eût transmise. Quelle différence ! – C'en est fait ! Nous ne verrons plus, nous ne Ireconnaitrons I jamais, en leurs

⁷ Mais tarde, após ter sido bastante difundido o segredo de minha placa vibrante, não teria sido agradável para meus sucessores fonografar, no auge do paganismo, por exemplo, os famosos: “*À mais bela!... o Quos ego!... os Oráculos de Dodona, as Melopéias das Sibilas?...*” etc. Todas as palavras importantes do Homem e dos Deuses, através dos tempos, teriam sido assim registradas, de forma indelével, em arquivos sonoros de cobre: de maneira a nunca mais haver, posteriormente, dúvida possível quanto à sua autenticidade. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 57).

⁸effigies, les choses et gens d'autrefois, – sauf le cas où l'Homme découvrirait le moyen de résorber, soit par l'électricité, soit par un agent plus subtil, la réverbération interastrale et perpétuelle de tout ce qui se passe [...] (VILLIERS, 1986, p. 786).

Como se constata, em Villiers não há aquela ambiguidade ou hesitação de que fala Noiray em relação aos demais autores do período. Segundo Conyngham (1975), essa atitude não encontra eco na obra villieriana:

En discutant le rôle de la science dans l'oeuvre villiérienne, il faut résister à la tentation d'affirmer que l'attitude de l'auteur est ambiguë, que d'une part il hait la science mais que d'autre part il en subit la fascination. Ce conflit n'existe pas chez Villiers, dont l'attitude envers la science est cohérente, et s'accorde bien avec l'ensemble de sa philosophie. (CONYNGHAM, 1975, p. 99).

Mesmo dentro dessa atitude coerente, veremos que em **L'Ève future** a ironia e a condenação da ciência possuem características específicas. É o que faremos estudando a figura do cientista Edison e, em seguida, sua criação, a nova Eva.

⁸ – A Fotografia também chegou tarde! – continuou. Não é desesperador pensar nos quadros, retratos, vistas e paisagens documentados outrora e que estão destruídos para sempre? Os pintores podem imaginá-los, mas a fotografia transmite-nos a realidade, de maneira precisa. Que diferença. – Enfim, está acabado! Não veremos mais e jamais reconhecemos a efígie das coisas e das pessoas de outros tempos – exceto se o Homem descobrisse o meio de captar, ou pela eletricidade ou por um agente mais sutil, a reverberação interastral e perpétua de tudo o que se passa [...]. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 77).

**CAPÍTULO SEGUNDO – L'ÈVE FUTURE DE
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM: THOMAS ALVA
EDISON, UM ARTICIENTISTA ENTRE O
APOLÍNEO E O DIONISIÁCO E SUA CRIAÇÃO**

Sem contrários não há evolução. Atração e Repulsão, Razão e Energia, Amor e Ódio são necessários à existência humana. Destes contrários nasce aquilo que o religioso denomina Bem & Mal. O Bem é o passivo que obedece à Razão. O Mal é o ativo que surge da Energia. Bem é Céu. Mal é Inferno.
(William Blake, **O casamento do Céu e do Inferno**)

1. UM POUCO DE MITO E DE FILOSOFIA

A riqueza da obra de Villiers nos permitiria adentrá-la por diversos caminhos. Dentre essas “portas”, podemos destacar, certamente, a do mito, que nos possibilita a inserção no estudo da literatura em sua gênese criativa. Rico é o arcabouço literário de **L’Ève future** de Villiers de l’Isle-Adam, especialmente em seus aspectos míticos, não bastasse a ostensiva evidência desde o título do romance, que remete, por si só, ao mito hebraico da origem do mundo.

Os estudiosos da matéria mitológica tiveram, ao longo da história, diversas conceituações e mesmo distintas abordagens no que tange às fabulações míticas. Eliade, por exemplo, recorda-nos o contraste entre os estudiosos do século XIX, que trataram o mito em uma acepção meramente usual de fábula ou ficção, e os do século XX, que lhe deram valor de história verdadeira e significativa que contém um ensinamento ou sentido (ELIADE, 1991, p. 4). Lembramos, igualmente, de Freud e de Jung, que se valeram, cada qual a seu modo, da matéria mítica para fins de explicar a psique humana. Embora a noção de mito, bem como as finalidades de suas abordagens, possam acarretar muitas e sérias controvérsias, basta-nos, por ora, a conceituação de Mircea Eliade. Segundo este autor,

el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. El mito no habla de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los «comienzos». Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la «sobre-naturalidad») de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo «sobrenatural») en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que fundamenta

realmente el Mundo y la que le hace tal como es hoy día. Más aún: el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales. (ELIADE, 1991, p. 6)

Essa conceituação segue nitidamente a esteira dos estudiosos do século XX. Não obstante, essas duas facções não se separam de maneira estanque no tempo. Situado no século XIX, Friedrich Nietzsche é um dos que buscam no mito explicações plausíveis para os fenômenos do mundo contemporâneo.

Muito embora a origem da tragédia possa ser discutida em diferentes bases, havendo diversas teorias a esse respeito, em **O nascimento da tragédia** encontramos um recorte específico que nos permite uma incursão, às obras que pretendemos estudar, estribada na oposição de dois princípios que ao mesmo tempo se atraem e se repelem. Nesse ensaio, que por sinal é a primeira obra do autor alemão, tais princípios, que também podem ser chamados de impulso ou de força criativa, são o apolíneo e o dionisíaco. Na dialética dessa dualidade fundamental, Nietzsche vê o motor do desenvolvimento da arte, cujo ápice teria sido a tragédia ática. Mas não pára por aí. Na supressão do princípio dionisíaco reside o motivo da decadência dessa mesma arte. Após reinterpretar a cultura grega e, em especial os elementos da tragédia, o filósofo preconiza o ressurgimento desse princípio na música alemã. Como em toda dialética, essas polaridades se repelem sem se excluírem totalmente; trata-se, em verdade, de uma relação de complementaridade.

Por certo que **O nascimento da Tragédia** pode comportar muitas reservas. Algumas delas foram apontadas por Giorgio Colli em **O nascimento da Filosofia** e consistem, de modo geral, em ampliar e modificar o princípio apolíneo para explicar a origem da sabedoria grega, ligando-o à loucura mais ainda do que o próprio princípio dionisíaco. Em que pesem tais assertivas, o ensaio nietzscheano é adequado à nossa tese, sem importar o quão redutor ele tenha sido na caracterização daquela dualidade apolíneo-dionisiaca. E assim é porque, como veremos, a obra de Villiers se pauta por bipolaridades significativas. Em *A Eva futura* vemo-la desde a sua dedicatória.

Em Nietzsche, Dionísio é um deus ligado ao entusiasmo, à intensificação das capacidades simbólicas, sendo sua analogia mais próxima os estados de embriaguez e delírio. É igualmente o deus do desmedido, do caótico, diretamente ligado à sedutora música indisciplinada. Nessa seara, o subjetivo adormece em auto-esquecimento.

Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de

pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. [...]. Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a “moda impudente” estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, **como se o véu de Maia tivesse sido rasgado** e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do Uno-primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: **ele desaprendeu a andar e a falar**, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: **ele se sente como um deus**, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez. (NIETZSCHE, 2003, p. 31, destaques nossos)

Apolo, a seu turno, constitui o impulso plasmador (ou figurador). Assim, ligado às artes plásticas (enquanto Dionísio o é à música), ele é o deus da aparência, da clareza, da razão e do regramento; é, em suma, o deus do *logos* e da perfeição das formas. “Ao delinear o conceito de apolíneo, Nietzsche considerou o senhor das artes, o deus luminoso do esplendor solar, aspectos autênticos de Apolo [...]” (COLLI, 1996, p. 14). É também em Apolo que se alicerça o *principium individuationis* descrito por Schopenhauer na imagem de um barqueiro que, em meio ao mar enfurecido, agüenta calmamente passar a procela, confiante em sua frágil embarcação. Nos domínios de Apolo, o homem individual que arrosta os tormentos da existência, da mesma forma que o navegante solitário, permanece sentado calmamente e confiante no princípio de individuação.

Essa alegre necessidade na experiência onírica foi do mesmo modo expressa pelos gregos em Apolo: Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o “resplendente”, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida. Mas tampouco deve faltar à imagem de Apolo aquela linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar, a fim de não atuar de um modo patológico, pois do contrario a aparência nos enganaria como realidade grosseira: isto é, aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sábia tranqüilidade do deus plasmador. Seu olho deve ser

“solar”, em conformidade com a sua origem; mesmo quando mira colérico e mal-humorado, paira sobre ele consagração da bela aparência. (NIETZSCHE, 2003, p. 29-30)

Para além do apolíneo e do dionisiaco, uma outra temática nietzscheana que merece nossa especial atenção é o Socratismo. Não apenas pela pertinente analogia que faremos do filósofo grego com o Edison villieriano, mas sobretudo pela sua força desmistificadora e a conseqüente construção de um modo histórico ou teórico de viver, totalmente desmistificado, estribado no otimismo científico e no saber sem limites. Em Nietzsche, razão e lógica hiperdesenvolvidas constituem o fator aniquilante do sentido trágico da existência. Enquanto a tragédia representa o máximo de desenvolvimento daqueles dois princípios antagônicos, Sócrates está a significar o advento do homem racional que fez adoecer e declinar homem trágico. Assim como Villiers a seu modo na literatura, é clara a crítica do autor alemão à ciência que, na esteira de Sócrates, se alicerça em explicações lógicas para a existência e em uma visão otimista, oposta à visão trágica do mundo baseada no prazer e na dor.

Com Sócrates está inaugurado o homem teórico, que procura extirpar o erro como um mal e que persegue como objetivo precípua da vida humana o conhecimento verdadeiro. A verdade emerge, então, como nova deusa cultuada pela ciência. Mas esse culto tem seu preço, que nada mais é do que a supressão do desejo e, por esse motivo, o homem teórico é, igualmente, o homem recalcado. Nietzsche não escapa, aqui, de um certo otimismo, pois acreditava que sua época era o crepúsculo da civilização racional e socrática e que uma nova era trágica estava por renascer no seio da cultura alemã.

Teria o pensamento teórico o poder de penetrar nos abismos mais recônditos da existência não apenas para conhecê-la, mas sobretudo para corrigi-la? Autores como Villiers e Nietzsche procuram nos dar pistas para a resposta a essa indagação e podemos antecipar, sem dúvida, que essa resposta é negativa, seja ela dada pelo ensaísta Nietzsche, seja ela inferida pela construção do cientista Edison em *L'Ève future*.

Cabe salientar, por fim, que a duplicidade apolíneo-dionisiaco nos permite uma grande variação de possibilidades para a análise do romance villeriano, ainda que o recorte seja bem específico. Dentre tais possibilidades, pretendemos destacar os temas do duplo e dos impulsos contraditórios em suas dimensões apolínea e dionisíaca. Todavia, sobretudo no contexto brasileiro, o conhecimento de Villiers de l'Isle-Adam

e desta sua obra ainda não está assentado a ponto de podermos nos furtar a uma breve introdução ao romance e a seu autor.

2. OS TIGRES DA IRA: VILLIERS E SUA ÉPOCA

Os tigres da ira sabem mais que os cavalos da instrução.
(Ainda: William Blake, **O casamento do Céu e do Inferno**)

Jean-Marie-Mathias_Philippe-Auguste de Villiers de l'Isle-Adam pertenceu a uma época, e particularmente a um grupo de escritores, que primavam pela impressão de suas respectivas individualidades em suas obras. Interessavam-se pelo indivíduo mais do que pela sociedade, conforme veremos. *Lorsqu'on écrit, quel que soit le sujet, on ne fait que parler de soi-même* (1986, p. IX), diz Villiers. Além do mais, era um autor que tinha profundas ambições literárias, sempre consciente de seu gênio, que aos vinte anos de idade, no ano de 1859, arcou com a quantia de três mil francos para publicar suas *Premières Poesies* em edição luxuosa. Por isso, mister se faz traçarmos algumas peculiaridades da vida do homem Villiers.

Nascido no ano de 1838 em Saint Brieuc e morto em 1889, pertence à mesma geração de Verlaine, Rimbaud e Mallarmé. Viveu o conturbado final do século XIX e viu o aburguesamento exacerbado da sociedade parisiense, contra o qual invectivou em seus textos, entre eles o romance de que estamos tratando.

Sua época ficou caracterizada, entre os poetas, por um desdém à sociedade burguesa utilitária. Villiers esteve sempre à procura do valor indiviso dos seres e das coisas, o qual designava por Absoluto “sempre grifada em maiúscula, perseguindo-o ele, em todos os seus textos, a fim de alcançar, pela escritura, a bolha perdida a que chamou de ideal” (GRÜNEWALD, 1986, p.11).

Apesar de sua ascendência aristocrata, descendente de uma das famílias mais antigas da França, cujas raízes remontam ao século XII, Villiers passou uma vida de privações e humilhações. Oriundo dessa nobreza empobrecida a partir da Revolução Francesa, de nada lhe valeu o título duplo de Conde e Cavaleiro da Ordem de Malta. Chegou mesmo a ser despejado e a ter confiscados seus bens móveis.

Assim, para Villiers, como para seu mais emblemático personagem, Axel, os sonhos burgueses de amor, riqueza e poder são falsos: nada mais que ilusões que a existência oferece. Em sua vida de renúncia a bens materiais de ânsia pelo absoluto materializa-se uma vocação quase suicida, assim como a de seu personagem.

Villiers pertencia a um conjunto de escritores pós-românticos que preferiam o mundo dos sonhos ao real. Para Edmund Wilson, esses cisnes impregnados de fuligem, desajustados numa sociedade burguesa eminentemente utilitária, tinham dois

caminhos: o de Rimbaud, que consistiu na procura por lugares exóticos, ainda não atingidos pelo utilitarismo burguês e pelas revoluções tecnológicas; ou o de Axel, que era a senda do auto-exílio, seja ele de ordem meramente psicológica ou intelectual de recolhimento na literatura, seja ele de ordem espacial em castelos isolados em florestas, em torres de marfim ou câmaras místicas. Esta última vereda, conforme aponta Wilson, consiste em encerrar-se o indivíduo “em seu mundo privado, cultivando fantasias privadas, encorajando manias privadas, preferindo, em última instância, suas quimeras mais absurdas às mais espantosas realidades contemporâneas, e confundindo tais quimeras com realidades. (WILSON, s/d, p. 200). E, para o caso específico de Villiers:

C'est ce désir de rester dans la mémoire humaine grâce à une production littéraire qui explique le monde qui nous fait envisager l'oeuvre de Villiers dans la perspective du rêve poétique, qui suscite en lui des réminiscences, des résonances profondes, projetant, animant ses propres rêves grâce à la création artistique.

Il est clair, pour Villiers, que la connaissance ne peut pas se limiter aux activités conscientes (il se moque souvent du Siècle des Lumières et de l'esprit positiviste de ses contemporains), tout au contraire, il se veut celui qui imagine, celui qui rêve, activités mystérieuses auxquelles il confère la dignité d'instruments de connaissance, capables de révéler le meilleur de l'homme. (GINÉ-GARNER, 2007, p. 15).

A última instância dos questionamentos desses escritores *fin-de-siècle* desaguava numa problemática existencial que indagava se a vida era mesmo digna de ser levada a cabo. Baudelaire

via os poetas como cisnes sedentos que, “longe do lago natal”, percorriam às cegas as ruas de Paris. Cisnes cobertos de fuligem e, portanto, seres estranhos à realidade, como os poetas naquela sociedade urbana voltada para a tecnologia, onde a novidade tornava-se rapidamente sucata. Sentiam-se exilados, não apenas por não possuírem uma função específica na engrenagem social, mas porque não perdiam de vista a verdadeira pátria, o ideal, ou seja, o ponto absoluto no horizonte de todos eles e que lhes parecia cada vez mais distante. (GRÜNEWALD, 1986, p. 15)

O que repudiavam esses poetas era, em última análise, um modo de viver denunciado por Nietzsche em **O nascimento da Tragédia**: o modo histórico ou teórico, o do otimismo socrático que ansiava pelo saber científico e nele depositava as esperanças de uma vida sem males. O que eles repudiavam, enfim, era a aniquilação do mito e a ausência de uma pátria mítica em prol do utilitarismo burguês. Para o

mesmo Nietzsche:

Coloque-se agora ao lado desse homem abstrato, guiado sem mitos, a educação abstrata, os costumes abstratos, o direito abstrato, o Estado abstrato: represente-se o vaguear desregrado, não refreado por nenhum mito nativo, da fantasia artística; imagine-se uma cultura que não possua nenhuma sede originária, fixa e sagrada, senão que esteja condenada a esgotar todas as possibilidades e a nutrir-se pobremente de todas as culturas – esse é o presente, como resultado daquele socratismo dirigido à aniquilação do mito. E agora o homem sem mito encontra-se eternamente famélico, sob todos os passados e, cavoucando e revolvendo, procura raízes, ainda que precise escavá-las nas mais remotas Antiguidades. Para o que aponta a enorme necessidade histórica da insatisfeita cultura moderna, o colecionador ao nosso redor de um sem-número de outras culturas, o consumidor desejo de conhecer, senão para a perda do mito, para a perda da pátria mítica, do seio materno mítico? (NIETZSCHE, 2003, p. 135).

O ensaio nietzscheano pode ser definido como um libelo contra o racionalismo ao mesmo tempo que constitui uma apologia do imaginário e de suas forças criativas, representadas pelo princípio dionísíaco. Ao reinterpretar a cultura clássica grega como resultante do embate de dois princípios contraditórios, Nietzsche combate ideias do século XVIII e XIX que tomavam o pensamento grego como os pilares da serena racionalidade. Da mesma forma, os simbolistas se insurgiram contra a tradição clássica de lucidez e sobriedade, contra as concepções mecanicistas do universo, contra tudo o que foi retomado e reinterpretado pela assim chamada Escola Realista. Pregavam esses mesmos simbolistas que a poesia era assunto privativo do poeta. Não se interessavam por questões sociais ou políticas, como seus contemporâneos do realismo e do naturalismo. Não pretendiam que fosse a literatura um modo de fazer ciência, ou de estudar o que quer que fosse de maneira puramente objetiva, como foi o caso de Flaubert em *Madame Bovary*⁹. Os poetas do *cénacle* preferiam, às questões reais, o recolhimento na fantasia e no imaginário. E tanto a poesia estava a serviço desse recolhimento, que Edmund Wilson assim definiu o Simbolismo: “E o Simbolismo pode ser definido como uma tentativa, através de meios cuidadosamente estudados – uma complicada associação de ideias, representada por uma miscelânea de metáforas – de comunicar percepções individuais únicas e pessoais” (WILSON, s/d, p. 22).

De fato, desde que o Romantismo reagiu às ideias racionalistas e mecanicistas

⁹ Para Edmund Wilson, este é um romance que se pretende uma “crítica objetiva de um caso de personalidade romântica” (WILSON, s/d., p. 15).

dos séculos XVII e XVIII que tomavam o universo por um mecanismo de relojoaria, o indivíduo foi colocado no centro das atenções das artes, em especial da literatura. Desde os românticos que o homem não é mais um elemento estranho e alheado do universo: o ser humano é visto a desde então como parte integrante da Natureza. Esta não é mais uma realidade estranha ao homem, ela simplesmente o contém.

No entanto, na segunda metade do século XIX, as ideias científicas tornam à baila. Se a Física e a Matemática já haviam sido fortemente contestadas, a bola da vez passa a ser a Biologia com a teoria da Evolução. A influência darwinista, fundada na ideia de ser o homem o produto acidental da genética e do meio ambiente, consumou-se, em Literatura, com a escola Naturalista. A um novo ressurgimento do racionalismo, teremos no Simbolismo “uma segunda cheia da mesma maré” (Wilson, s/d, p. 9) romântica. Às questões contingenciais de ser o homem um mero acidente da natureza, os simbolistas contrapõem outras mais profundas:

Com o simbolismo, a arte deixou realmente de ser racional e assumiu as premissas da cultura ocidental. Sua preocupação maior era o problema não-temporal, não-sectário, não-geográfico e não-racional da condição humana: o confronto entre a mortalidade humana com o poder de sobrevivência, através da preservação das sensibilidades humanas nas formas artísticas. (BALAKIAN, 2000, p. 15).

Em **L'Ève future** tais questões são problematizadas a fundo. Questões atemporais como a criação artística bem como as forças que agem por detrás dela estão representadas no romance. Os princípios dionisíaco e apolíneo se fazem pressentir num cientista (ou seria melhor dizer, artista? – até o narrador hesita conforme veremos!) como Edison. O romance é, ainda, conforme as palavras de Débezet, um texto de antecipação:

A travers ce texte, bien touffu, très daté, où il est difficile de se mouvoir tant la formulation est ampoulée et emphatique, et, où je me suis souvent égaré, il est intéressant d'essayer de chausser les bottes de l'historiographe pour constater comment, à travers un roman d'anticipation, on concevait le monde d'aujourd'hui il y a plus de cent ans. Il est étonnant de constater que les hypothèses avancées par Villiers sont souvent dignes de Tintin mais parfois aussi très pertinentes et pourraient, même, servir à nos savants actuels cherchant des solutions pour concevoir l'androïde, le robot, qui fera le travail des hommes.

La vision prospective de Villiers semble sous-tendue par une foi indéfectible en la science. Edison est l'équivalent d'un dieu car il a créé l'apparence de l'homme, de la femme en fait, qui est supérieur à l'homme lui-même, la femme en fait, car « sans l'illusion, tout périt. On ne l'évite pas. L'illusion, c'est la lumière ! » Et, Edison c'est

Dieu ! Et, l'homme n'a plus besoin de la religion puisqu'il a la science qui résout tous les problèmes qu'il rencontre. (DÉBÉZED, 2009)

Para o personagem Edison, cunhamos o termo “articientista”, aquele que, longe de ser apenas um construtor de artefatos mecânicos, vai colocar ao seu interlocutor uma gama de questões “não-temporais”, “não-geográficas” e “não-rationais” da condição humana.

3. À SUA IMAGEM E SEMELHANÇA: O ROMANCE

Sim! Realizei meu ideal! Eu queria criar a mulher pura, tal como ela devia despertar no dia da Ressurreição: não intranquila, pelo pressentimento de coisas novas, imprecisas, desconhecidas... mas serena... depois de um longo sono sem sonhos, na santa alegria de tornar a encontrar-se em sua pureza original. Foi assim que a criei.

E foi tua forma que lhe dei, Irene.

(Ibsen, **Quando despertarmos de entre os mortos**)

L'Ève future não foi unanimidade entre seus contemporâneos e muitos estudiosos da Literatura, do passado e também atuais, não a consideraram uma obra prima. Críticos como Peter Bürgisser, em **La Double Illusion de l'Or et de l'Amour chez Villiers de l'Isle-Adam**, julgaram defeituosos os longos capítulos que perfazem os monólogos de Edison ou as descrições do funcionamento da androide. No nosso entendimento, porém, tais críticas não procedem, pois, longe de ser uma obra mal estruturada, **L'Ève future** é, segundo Conyngham, com quem concordamos, “um livro no qual a lógica e a estrutura são tão estreitamente imbricadas que seria praticamente impossível distinguir claramente uma da outra”, afirmando ainda que “*L'oeuvre d'art doit faire penser, elle doit être evocatrice de l'Idéal; mais l'analyse ne doit la prouver que de plus en plus mystérieuse et de plus en plus cohérente, car, pour Villiers, le mystère qui est le fond de l'univers est cohérent, étant absolu*” (CONYNGHAM, 1975, p. 10).

De fato, Villiers constrói sua obra com a mesma lógica com que o protagonista Edison elabora sua criação eletro-humana. A imaginação de Lord Ewald representa nada mais do que uma arraigada nostalgia do absoluto, da qual padecem os modernos idealistas, quiçá o próprio Villiers. Hadaly constitui a encarnação de um sonho, o que a faz ultrapassar a simples soma de suas partes. Podemos ainda concordar com Conyngham quando afirma que “*L'Ève future, livre et machine, est crée pour susciter des impressions mystérieuses*” (idem, p. 10, destaque nosso).

A gênese de **L'Ève future**, publicado pela primeira vez em 1886, já teve várias explicações. Uma delas aponta que o autor teria se inspirado na patética história de um lorde inglês que se suicidara em Paris, poucos dias após um encontro com Villiers, agarrado a uma boneca de cera pomposamente vestida e que representava a figura de uma moça londrina. Tal relato, no entanto, referido por Robert du Pontavice, nunca foi comprovado. A hipótese mais aceita diz que o autor baseou-se em fatos vivenciados

por si próprio, por volta de 1874, quando Villiers contratou um agente matrimonial para tratar de seu casamento com uma jovem londrina. Em seu primeiro encontro com a moça, Villiers teria conferenciado a ela sobre Hegel. A jovem, certamente, o achou enfadonho, levando o projeto ao fracasso. O nome dessa moça, ao que tudo indica, era Anna Eyre, descendente de nobres irlandeses. Após a morte de seus familiares, ela perde toda a sua fortuna num investimento fracassado. Restando-lhe uma bela voz, Anna se inicia no canto lírico, tendo sido considerada como uma artista admirável pelos diletantes da época. Posteriormente, entre 1881 e 1882, publicou artigos num veículo denominado **Journal des mères**, por meio dos quais desnudou toda a sua mediocridade. Existem, por certo, muitas semelhanças dessa moça real com uma das personagens de **L'Ève future**, Miss Alicia Clary, inclusive por sua fulgurante beleza.

Mas afinal, que tipo de romance Villiers nos apresenta? **L'Ève future** é uma obra inclassificável, assim como seu autor, relativamente aos rótulos literários da época. Um de seus aspectos mais marcantes, sem dúvida, é a sátira ao cientificismo, o que aproxima Villiers de um outro poeta e amigo, Charles Cros¹⁰, escritor que tentou unir cientificismo humorístico e o tema das relações amorosas em uma obra intitulada *La Science de l'amour*. O próprio Villiers já versara sobre esses dois temas, separadamente, nas narrativas de **Contes Cruels**: “Sentimentalisme”, “L'Inconnue”, “Le traitement du docteur Tristan” e “La machine à gloire”.

Villiers, tomado pelo desejo de sintetizar o essencial do homem e de permanecer para sempre na memória da humanidade, teve a intenção de realizar em **L'Ève future** uma obra extraordinária. Foi um profundo admirador de Vigny, Musset e Baudelaire. Suas principais obsessões eram o “orgulho, a ciência, a morte e a luxúria” (GINÉ-JARNER, 2007, p.13). Assim como Nietzsche, foi um admirador de Wagner, para quem escreveu dois artigos elogiosos.

Por outro lado, Villiers também foi admirado pelos escritores de seu tempo, considerado por Mallarmé como “o eleito”, o gênio predestinado, e por Rémy de

¹⁰

Charles Cros, poeta e cientista francês, nasceu em Fabrezan no dia 1 de Outubro de 1842. Poeta de um humor e de uma ironia incomparáveis, foi também um inventor de méritos reconhecidos. Desenvolveu alguns métodos de fotografia, aperfeiçoou a tecnologia telegráfica e esteve perto de ficar para a história como o inventor do fonógrafo. Cros faleceu em Paris, no ano de 1888, onde levou uma vida de boémia relacionando-se com outros poetas como, por exemplo, Verlaine. Publicou os seus primeiros poemas em 1869 na revista *L'Artiste*. Foi, entre outras coisas, redactor e editor de *La Revue du monde nouveau*. À altura da sua morte, grande parte da sua obra estava inédita. Só mais tarde, Robert Desnos e Aragon lhe renderam homenagem. Assim como Breton, que o incluiu na sua *Antologia do Humor Negro*. Disponível em: <http://antologiadoesquecimento.blogspot.com/2006/01/o-arenque-fumado.html>, página visitada em 16.07.2008.

Gourmont como um escritor extremamente original. Mais recentemente, Edmiundo Wilson toma o Castelo de Axel como a síntese do espírito de toda uma geração de escritores. Possuidor de um forte gênio, Villiers consegue realizar, em *L'Ève future*, uma obra de grande envergadura:

Le récit est nourri, en effet, d'allusions manifestes, et mêmes de références explicites, qui en font un monument de culture encyclopédique. Villiers cite à foison les poètes, les romanciers, les dramaturges de la littérature universelle, il leur emprunte des épigraphes qui, tout en éclairant ses propres desseins, signalent, à l'origine de sa création,, des sources livresques. Nous relevons, dans nos notes de détail, bien des souvenirs. Les principaux renvoient, comme il est naturel, aux texts des grands visionnaires qui l'ont précédé : La divine Comédie de Dante, Le Paradis perdu de Milton, les deux Faust de Goethe ; aux livres sacrés de L'Ancient Testament, la Genèse, le Cantique des Cantiques, l'Ecclésiaste, ainsi qu'aus Évangiles ; aux légendes fabuleuses de la mytologie grecque ou des Mille et Une Nuits ; aux rêves des alchimistes du Moyen Âge et de la Renaissance ; aux croyances des illuministes modernes ; aux découvertes des astronomes ; aux systèmes des métaphysiciens, tout particulièrement à l'idéalisme hégélien. D'autres passages nomment ou suggèrent des récits fantastiques ou surnaturels qui, de toute évidence, ont retenu son attention : « L'Homme au sable » , « Le Conseiller Krespel », de Hoffmann ; « Ligeia », « Morella », « Révélation magnétique », d'Edgar Poe ; *Le Roman de la momie*, « Jettatura », « Avatar », « Spirite », de Théophile Gautier ». (Introduction, Oeuvres Complètes, v. 1, p. 1430-31).

O romance levou longos anos para alcançar sua versão definitiva. A ideia inicial do autor era de uma obra de quinhentas a seiscentas páginas. Desde sua concepção inicial, por volta de 1874,

Villiers, d'un récit primitif abandonné, Miss Hadaly Habal, passe à une nouvelle déjà étoffée, mais qu'il n'achève pas, L'Andréide paradoxale d'Edison, puis rédige, à long intervalle, sous les titres l'Ève nouvelle et L'Ève future, deux versions du roman, à travers lesquelles l'oeuvre s'épanouit et s'approfondit. (Introduction, p. 1431)

Concebido inicialmente sob o título de *L'Andréide paradoxale d'Edison*, o livro era dividido apenas em capítulos. Desde a sua segunda versão, intitulada *L'Ève nouvelle*, a obra foi dividida em “livros” e estes em capítulos, um tipo de divisão única na obra de Villiers, segundo Noiray (1999, p. 31).

Em termos organizacionais, portanto, **L'Ève future** divide-se em seis partes: “*Livre premier: M. Edison*”; “*Livre deuxième: Le Pacte*”; “*Livre troisième: L'Éden sous Terre*”; “*Livre quatrième: Le Secret*”; “*Livre cinquième: Hadaly*” e “*Livre sixième: ...Et l'ombre fut!*”. Estas seis partes, ainda conforme Noiray, são dispostas de

forma simétrica: duas partes longas no início (os livros I e II, divididos em dezenove e em doze capítulos, respectivamente) e duas partes longas no final (os livros V e VI, com dezesseis e quinze capítulos), entremeadas por duas partes breves (o livro III e o livro IV, com cinco e sete capítulos). Vejamos o que diz esse mesmo estudioso sobre o efeito dessa simetria:

Cet effet de symétrie est renforcé par l'alternance des lieux de l'action (Livres I et II : sur terre ; Livres III, IV, et V : sous terre ; Livre VI : sur terre), et par les monologues d'Edison placés au début (I, I à X) et à la fin (VI, XV) du roman. Le tout produit une impression d'équilibre et d'achèvement dont Villiers était justement fier. L'unité de base est le chapitre : soixante-quatorze chapitre en général courts, quelquefois très courtes (...).Aucun ne dépasse une douzaine de pages, dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade. Cette composition à partir de segments de texte brefs s'oppose à la technique réalisée des lourds chapitres-blocs (chez Flaubert, chez Zola), et s'apparente plutôt à la construction morcelée des romans de Hugo ou des Goncourt, par exemple. Elle est plus souple, plus variée, plus contrastée, plus riches de sens et d'effets esthétiques. Elle se rapproche de ces « troçons » de « serpent » que Baudelaire évoque, au début de *Spleen de Paris*, dans sa lettre-dédicace à Ardène Houssaye. C'est encore un signe de modernité. (NOIRAY, 1999, p. 31-32)

Lembremos que, se na mitologia hebraica Deus criou o mundo em seis dias e descansou no sétimo, essa estruturação é sintomática de um romance que dialoga diretamente com o mito judaico da criação (cf. **Gen.** 2,2). E no caso de Villiers, nota-se também uma inversão da ordem das coisas em relação ao texto bíblico: se Deus fez a luz no primeiro dia (cf. **Gen.** 1,3), o sexto e último capítulo do romance é dedicado à Sombra.

Um outro acompanhamento do romance em relação ao Gênesis pode ser pontuado a partir das duplicidades. Se no início Deus criou luz e trevas, mar e terra, machos e fêmeas, homem e mulher, desde a dedicatória de **L'Ève future** podemos notar que a narrativa será também balizada em polaridades binárias. O livro é dedicado “aos sonhadores” (aux rêveurs) e “aos zombadores” (aux railleurs). Trata-se, desde o paratexto – para utilizarmos a terminologia de Gérard Genette –, de um forte índice de duplicidades que ao mesmo tempo se distanciam e se aproximam. Nem seria exagero afirmar que desde essa dedicatória já fazemos face com Apolo (sonhadores) e Dionísio (zombadores). Aliás, esse aspecto já merece um cuidado especial de nossa parte, uma vez que a adequação da dedicatória ao desenvolvimento da narrativa, bem como seu caráter a um só tempo vago e fortemente poético, permite-nos até mesmo contestar sua

natureza eminentemente paratextual. Se ligarmos Edison à figura dos zombadores e Ewald à dos sonhadores, como o faz Desmarests (1999, p. 46), então teremos ambos, um ligado à forma (Ewald-Apolo, ou o apaixonado pela beleza física de Alicia) e outro à essência das coisas (Edison-Dionísio, ou o desmascarador de aparências). De fato:

Villiers est un écrivain qui, comme son admire V. Hugo, aime les contrastes, les antithèses; homme profondément passionné, les demi-teintes ne signifient rien pour lui, ou, plutôt, il en donne une vision négative : d'où cette division en deux. Les mots de Baudelaire viennent à l'esprit : « l'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature ». En effet, nous vivons, tous, sur deux plans à la fois, mais chez Villiers est constante la sensation de ce dédoublement. "(GINÉ JARNER, 2007, p. 18-19).

Observa-se, portanto, que a ambigüidade fundamental que norteará as relações de duplicidade realmente se anuncia desde o início da obra de Villiers de l'Isle-Adam¹¹.

Todavia, tais relações nem sempre se mostram evidentes mas, conforme pretendemos expor, apresentam-se nas construções de duplos (tal como pode ser verificado nos pares de personagens: Ewald-Edison, M. Any Anderson-Sowana, Alicia-Vênus Victrix-Hadaly, ou mesmo Ewald-Edward) ou na ambivalência de personagens como Edison e Hadaly, o primeiro ele próprio concomitantemente um sonhador e um zombador, um artista no qual o dionisíaco e o apolíneo de mesclam e se fecundam.

¹¹ Se formos proceder com o devido rigor, a ambigüidade/duplicidade está presente desde o título do romance uma vez que o caráter ancestral de "Eva" contrasta com o adjetivo que completa o sintagma, "futura", pressupondo uma relação ao menos dialógica entre passado e futuro.

4. EDISON, O TIGRE DA INSTRUÇÃO

O romance tem por personagem central o cientista Thomas Edison que representa não apenas uma ironia contra o cientificismo positivista, mas também, por outro lado, expressa a voz dos sufocados, quiçá a do próprio autor do romance, ao questionar as ilusões da vida, especialmente as da sociedade mercantilizada com toda sorte de hipocrisias. A esse respeito, Villiers impôs-se um dever de denúncia do mundo burguês focado no útil. Seus contos foram instrumento de sua severa crítica à sociedade contemporânea que, mais do que nunca, se mantém atual: *“Il est dommage que l'écrivain n'ait pas gardé ces phrases car elles illustrent bien son sens fraternel, son désir de dénoncer tout ce qui abrutit l'homme moderne : le machinisme, les guerres, la prauveté, la prostitution...”* (GINÉ-JARNER, 2007, p. 54).

Movido pela tensão entre o eu e o mundo, pela crítica do progresso e do cientificismo e, principalmente pelo desejo de dar sentido à vida, Villiers deu-nos esta nova Eva e, desde as primeiras linhas da obra é patente o aspecto ambíguo de seu cientista-criador:

Edison est un homme de quarante-deux ans. Sa physionomie rappelait, il y a quelques années, d'une manière frappante, celle d'un illustre Français, Gustave Doré. C'était presque le visage de l'artiste traduit en un visage de savant. Aptitudes congénères, applications différentes. Mystérieux jumeaux. À quel âge se ressemblèrent-ils tout à fait? Jamais, peut-être¹². (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 767).

Tal espelhamento das duas faces de um homem não poderia ser expressa de modo mais antitético e, concomitantemente, de maneira tão complementar. Desde então se anunciam as peculiaridades apolínea e dionisiaca desse personagem. Por que não qualificar Apolo e Dionísio, tal como sugere Giorgio Colli, numa relação de complementaridade, “como dois deuses fundamentalmente afins” (1996, p. 46), embora, em aparência, estética e metafisicamente opostos como quer Nietzsche? Assim como em relação ao par Edison-Doré, de Apolo e de Dionísio não seria ilegítimo dizer que são gêmeos um tanto misteriosos e que em momento algum da

¹² Edison é um homem de quarenta e dois anos, cuja fisionomia lembrava, há alguns anos, de uma maneira impressionante, a de um ilustre francês, Gustave Doré. Era quase o rosto do artista *traduzido* num rosto de cientista. Aptidões congêneres, aplicações distintas. Misteriosos gêmeos. Em que momento da vida se pareceram tanto? Talvez nunca”. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 53).

eternidade nunca se pareceram um com o outro.

Por tudo isso, não é de forma gratuita que Edison é conhecido como “o Mago, o Feiticeiro de Menlo Park”. No romance villieriano não é o personagem histórico de Edison que nos interessa:

Villiers n’a jamais cherché dans **L’ève future** à donner de l’inventeur américain un portrait exact et précis. Ce qui l’intéresse, c’est moins « M. L’ingénieur Edison » en soi que « le sorcier de Menlo Park », ce n’est pas l’homme de science positif, mais le poète de la science en quelque sorte, celui dont les découvertes enrichissent, non notre maîtrise du monde physique, mais notre appréhension de l’au-delà. (Noiray, 1982, p. 286).

Além do mais, a certa altura, torna-se patente o seu caráter socrático: “*Je suis celui qui ne sait rien, qui devine parfois, qui trouve souvent, qui étonne toujours*”¹³ (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p. 794). A relação entre a natureza de “mago” de Edison e a aproximação socrática não é evidente à primeira vista, mas procede-se a olharmos mais cuidadosamente. A esse propósito, Evando Nascimento indaga:

Qual o lugar de Sócrates, se ele dispõe de algum que seja fixo, nessa história? Segundo Derrida, ele é o que tem frequentemente o rosto do *pharmakeús* nos diálogos de Platão. Aquele que em princípio não escreve detém os poderes do mágico e do feiticeiro capaz de manipular o *phármakon*, neutralizando sua potência. Só a dialética pode fornecer o antídoto – *phármakon* contra *phármakon*. (NASCIMENTO, 1999, p. 112).

Essa ambigüidade da face definidora, a utilização da máscara, da *persona*, ainda permite a aproximação com o modelo socrático, em especial se a aproximação com a ideia de “artista”, no seio de uma obra literária, remete-nos imediatamente ao artista da palavra, ou seja, o escritor. Continuando com o raciocínio de Nascimento:

De certo modo, aos olhos do Rei-Filósofo, a escrita é *natimorta*, ao mesmo tempo porque ela tem tudo a ver com o morto, em oposição ao vivo, quanto porque seu nascimento deve obrigatoriamente coincidir com sua extinção. Essa é, afinal, a “tese do pai” que Sócrates defende a todo custo, a fim de impedir que uma simples máscara, ou uma maquiagem, substitua o verdadeiro rosto. Pois o *phármakon* designa igualmente a cor utilizada pelo pintor na configuração imóvel e rígida do *zoográphema* (pintura, quadro). O poder feiticeiro dos *phámaka*, que *A República* denuncia, guarda-se no disfarce do morto no coração do vivo, no dotar de vida aquilo eu não dispõe de nenhuma essência própria. *Phármakon* é ainda o

¹³ Sou aquele que nada sabe, que às vezes adivinha que encontra com frequência, que sempre suscita surpresa”. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 86)

perfume, a essência inteiramente artificial que degenera a ordem da *phýsis*, ferindo a segurança da república, transformando o cosmo em puro *cosmético*, e abrindo finalmente para o insondável abismo do caos. (NASCIMENTO, 1999, p. 114).

A ideia de *pharmakeús* é totalmente pertinente ao personagem Edison não apenas pela sua sublime aventura científica da criação de uma androide, mas também, e talvez principalmente por isso, por toda a sua explanação acerca das relações entre aparência e essência, entre o real e o ideal. Num mundo em que tudo se rege pela aparência, a realidade que é encoberta deve, segundo Edison, permanecer o mais desconhecida possível. E de fato, numa ocasião em que Ewald afirmou ser indiscreto indagar sobre o rosto da androide encoberto por um véu e sem que ainda estivessem plasmadas nela as formas de Alicia, Edison assim respondeu.

- J’imaginai, répondit-il, que vous ne teniez pas à vous créer un souvenir capable de troubler la vision que je vous ai promise: le visage qui vous apparaîtrait ce soir demeurerait fixé en votre mémoire et transparaîtrait toujours pour vous sous le visage futur qui, seul, est votre espérance. Et ce souvenir gênerait votre illusion en éveillant sans cesse une arrière-pensée de dualité. C’est pourquoi, même si ce voile cachait le visage d’une Béatrix idéale, *vous ne tenez pas à le voir* – et vous avez raison¹⁴. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p. 933-4).

No mesmo sentido leciona a respeito do amor: “–*En amour ? Ah! si deux amants pouvaient jamais se voir réellement, tels qu’ils sont, et savoir, réellement, ce qu’ils pensent* ainsi que la façon dont ils sont conçus l’un par l’autre, *leur passion s’envolerait à la minute!*”¹⁵ (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p. 915).

No romance de Villiers de l’Isle-Adam, as suas facetas apolínea e dionisíaca são ainda mais problematizadas pelo papel desempenhado por Edison como inventor miraculoso: há o plano racional, e portanto apolíneo, na concepção científica da obra (a face de cientista – Thomas Edison) e, por outro lado, há o plano dionisíaco do entusiasmo (a face de artista – Gustave Doré). Quando consumada a obra, a androide,

¹⁴ Estava pensando, respondeu, que seria importante para o senhor não ter nenhuma lembrança capaz de perturbar a visão que prometi: o rosto que lhe aparecia hoje à noite ficaria em sua memória e poderia sempre lhe aparecer sob o rosto futuro, sua única esperança. E essa lembrança incomodaria sua ilusão, despertando, a todo instante, uma impressão de dualidade. Por isso, mesmo que o véu ocultasse o rosto de uma Beatriz ideal, *o senhor não faria questão de vê-lo* – no que lhe dou razão. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 268)

¹⁵ No amor? Ah! Se dois amantes pudessem *realmente* ver-se *como são* e saber, na verdade, o que pensam, *e de que maneira são concebidos um pelo outro*, nenhuma paixão resistiria. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 245).

mais do que um artista, Edison torna-se quase um Deus. Dizemos “quase” porque em sua obra há algo que lhe escapa. Segundo suas próprias palavras:

C’était l’Humanité idéale, – moins ce qui est innomable en nous, moins ce dont il est impossible, en ces instants-là, de contrôler l’absence en Hadaly. J’étais, je l’avoue, enthousiasmé comme un poète. Quelles paroles de mélancolie, réalisant la volupté du rêve. Quelle voix, quelle profondeur pénétrante en ces yeux ! quels chants ! quelle beauté de déesse oubliée ! quels enivrants lointains d’âme féminine ! quels appels inconnus vers un impossible amour. Sowana, d’un frôlis de bagues, transfigurait cette évocatrice de songes enchantés. – Oui, ce sont bien, je vous l’ai dit, les premiers parmi les plus lumineux esprits entre les grands poètes et les penseurs de ce siècle, qui ont écrit ces étonnantes et admirables scènes.

[...] car si j’ai fourni physiquement ce qu’elle a de terrestre et d’illusoire, une Âme qui m’est inconnue s’est superposée à mon oeuvre et, s’y incorporant à jamais, a réglé, croyez-moi, les moindres détails de ces scènes effrayantes et douces avec un art si subtil qu’il passe, en vérité, l’imagination de l’homme.

Un être d’outre-Humanité s’est suggéré en cette nouvelle oeuvre d’art où se centralise, irrévocable, un mystère inimaginé jusqu’à nous. (VILLIERS, 1986, p. 1012).¹⁶

Em outra passagem, o personagem Edison continua expondo o caráter onírico de sua obra:

Ainsi, reprit Edison, l’oeuvre est accomplie et je puis conclure qu’elle n’est pas un vain simulacre. Une âme s’est donc surajoutée, disons-nous, à la voix, au geste, aux intonations, au sourire, à la pâleur, même de la vivante qui fut votre amour. Chez celle-ci, toutes ces choses n’étaient que mortes, raisonneuses, décevantes, avilies : sous leurs voiles se cache aujourd’hui la féminine entité à laquelle cet ensemble de beauté insolite appartenait peut-être, puisqu’elle s’est montrée digne de l’animer. Ainsi celle que vistima l’Artificiel a donc racheté l’Artificiel ! Celle qui fut abandonnée, trahie pour l’amour dégradant et obscène, s’est grandie en une vision capable d’inspirer l’amour sublime ! Celle que frappa, dans

¹⁶ Senti-me diante da Humanidade ideal, - destituída do que é indizível em nós e sem a possibilidade, nesses momentos, de controlar a ausência em Hadaly. Meu entusiasmo era o de um poeta. Que palavras de melancolia que concretizam a volúpia do sonho! Que voz, que profundidade penetrante nos olhos! que canções! que beleza de deusa olvidada! que recônditos sortilégios de alma feminina! que estranhos apelos a um amor impossível! Sowana, ao manusear os anéis, ia transfigurando Hadaly, essa evocadora de sonhos encantados! – Isso também por obra – já lhe havia dito, dos artistas e pensadores mais inspirados de nossos tempos, que escreveram essas cenas admiráveis.

[...] Se a dotei fisicamente do que possui de terrestre e de ilusório, uma Alma que desconheço sobrepôs-se à minha obra e, nela incorporando-se para sempre, determinou em seus mais ínfimos detalhes essas cenas suaves e assustadoras com tanta arte e tanta sutileza que excedem a imaginação humana.

Um ser de além-humanidade infiltrou-se nessa recente obra de arte onde se fulcra irrevogavelmente um mistério que não conseguimos sequer imaginar. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 367).

ses espérances, dans sa santé, dans sa fortune, le contrecoup d'un suicide, a détourné d'un autre le suicide. Prononcez, maintenant, entre l'ombre et la réalité. Pensez-vous qu'une telle illusion puisse vous retenir en ce monde – et vaille la peine de vivre ? (VILLIERS, 1986, p. 1012-1013) ¹⁷

O excerto acima expõe uma das facetas de uma outra ambivalência do personagem Edison: os seus aspectos “*rêveur*” (sonhador) e “*railleur*” (zombador). O zombador Edison é o mesmo desmascarador de ilusões. E para combatê-las, segundo Letourneux, é o artificial que Edison oferece a Lord Ewald para tentar mitigar a “perda do Paraíso” e amenizar a desarmonia que dela resultou. O que se perdeu, ainda segundo este autor, foi a adequação ideal entre a alma e o corpo e, afirmar esta perda, implica em recusar a obra de Deus sobre a terra, colocando-a em xeque. A escolha pelo artificial implica na decisão de se apartar do mundo para viver em um universo criado por si próprio. Lord Ewald, optando pela androide, deveria renunciar a qualquer tipo de vida social. Ainda conforme Letourneux:

faire le choix de l'Artificiel, c'est décider de se couper de la nature tout entière. Le monde n'ayant pu combler les deux hommes, Edison choisit de créer un monde à leur mesure. Ce choix d'un monde artificiel, le savant l'a fait pour consacrer sa révolte contre Dieu (LETOURNEUX, 1999, p. 248).

Este, o cientista criador, mais lorde Ewald, Miss Alicia Clary, e a paixão do lorde por ela são apresentados na primeira parte da obra. Também são descritos os fantásticos devaneios de Edison a respeito daquilo que poderia ser denominado de uma gravação direta de eventos bíblicos e históricos em seu fonógrafo. Já a moça é apresentada, nesse momento, apenas pelo discurso parcial e apaixonado de Ewald, que a analisa, imagina hipóteses e dissecou seu caráter, colocando a nu como a atriz leva a cabo sua enorme mediocridade. Lorde Ewald confia ao cientista o amor por Alicia que, apesar de sua deslumbrante beleza (uma verdadeira cópia humana da

¹⁷ – Assim, continuou Edison, a obra está terminada e posso daí concluir que não é um vão simulacro. Uma alma, então, dizíamos, sobrepôs-se à voz, aos gestos, às entonações, ao sorriso e até a palidez da humana que o senhor amou. Nela, todas essas coisas estavam como que mortas, racionalizadas, decepcionantes, aviltadas; sob seus véus oculta-se agora a entidade feminina à qual esse conjunto de insólita beleza talvez pertencesse de fato, pois mostrou-se digna de vivificá-lo. Dessa forma, a que foi sacrificada pelo Artificial foi a que soube resgatá-lo! A que foi abandonada, traída por um amor degradante e obscuro, engrandeceu-se em uma visão capaz de inspirar um amor sublime! A que desencadeou, em suas esperanças, em sua saúde, em sua fortuna, a ameaça de um suicídio, por outro lado, conseguiu detê-lo. Julgue agora a sombra e a realidade. Acredita que tal ilusão possa retê-la neste mundo – e por ela valha a pena viver? (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 368).

estátua Vênus de Milo), é muito vulgar. Em virtude dessa condição da amada, Ewald pretende suicidar-se. No entanto, o cientista propõe-lhe construir uma cópia da humana, porém muito mais sábia e sublime, ou seja, pretende construir a mulher ideal. A androide consiste na união da forma perfeita com o Ideal perfeito, um reflexo, portanto, das faces apolínea e dionisiaca de seu criador.

Nessa passagem não podemos deixar passar despercebida a face de cientista de lorde Ewald. Como um Edison às avessas, no capítulo “Dissecação” (palavra cara aos cientistas) Ewald explica a seu interlocutor a “montagem” e o “funcionamento” de Alicia Clary:

Une correspondance occulte est établie entre certains êtres et ces choses inférieures: de là cette naturelle tendance, cet aimant réciproque entre ces choses et ces êtres. Cela s'appelle, s'attire et se confond. Les gens de ces choses ne 's'enrichissent que vainement; ils souffrent et meurent, en secret, de la bassesse natale dont ils étouffent. Au point de vue physiologique, ces cas de positivisme inepte, qui se multiplient de nos jours, ne sont que des formes bizarres de l'hypocondrie. C'est un genre de démence qui porte les malades à redire, même pendant le sommeil, des mots d'un aspect 'important' et qui leur semble donner, par leur seul énoncé, du 'poids' à la vie. Par exemple, les mots: sérieux! – positif! – bon sens... etc., proférés quand même, à tout hasard. Nos maniaques s'imaginent, et souvent avec raison, que la seule vertu de ces syllabes confère, à qui les articule, même distraitement, un brevet de capacité. De sort qu'ils ont pris la lucrative et machinale habitude de prononcer, constamment, ces vocables, - ce qui, à la longue, pénètre ces hommes de l'hystérie abrutissante dont ces mêmes vocables sont imbus. Le plus étonnant est qu'ils font de dupes qu'ils arrivent parfois à disposer du pouvoir gouvernemental en divers États, alors que leur souriante, suffisante et quiète nullité ne mériterait que l'hospice. Eh bien! L'âme de cette femme que j'aime, hélas! Est soeur de celles-là: Miss Alicia, dans la vie quotidienne, - c'est la déesse Raison¹⁸. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 809).

¹⁸ Há uma correspondência oculta que se estabelece entre certas pessoas e coisas inferiores: daí as tendências naturais, esse imã recíproco entre seres e coisas. Há atração, fusão e confusão. Os que lidam com isso se enriquecem em vão; padecem e sofrem, secretamente, da vulgaridade congênita que os sufoca. Do ponto de vista fisiológico, esses casos de positivismo inepto, que se multiplicam hoje em dia, não passam de estranhas formas de hipocondria. É um gênero de demência que leva os doentes a repetir, até dormindo, palavras de cunho “importante” que só o fato de proferi-las parece dar “importância” à vida. Dou um exemplo. As palavras: seriedade! – positivo! – bom senso!... etc., proferidas apesar de tudo, ao léu. Esses maníacos acha, e às vezes com alguma razão, que a simples articulação dessas sílabas confere um brevê de capacidade e virtude a quem as enuncia, mesmo distraidamente. O fato é que incorporam o hábito lucrativo e maquinal de repetir, a todo momento, essas palavras – o que, com o tempo, provoca a histeria embrutecedora de que está impregnado seu significado. O mais incrível é que fazem vítimas, pois lhes acontece às vezes de ocupar cargos governamentais em diversos Estados, quando só mereceriam estar no hospício, por força da beatífica e tranqüila nulidade. Pois bem, a alma da mulher que amo, por infelicidade, é gêmea dessas lorpas: na vida cotidiana, Miss Alicia é a deusa Razão. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 105-6)

Nesta conclusão, Ewald, para além de seu discurso pretensamente científico, poderia ser tomado por um poeta a colocar em xeque os princípios do pensamento racional.

Ainda a propósito dos personagens Ewald e Edison podemos observar a construção de um duplo já a partir da primeira aparição do lorde na presença do engenheiro: “- *il venait d’apercevoir, dans le rayon de lune, une ombre humaine, immobile, interposée entre lui et le dehors, derrière la porte vitrée du grand parc*¹⁹” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p. 789), na qual o cientista já se apresenta potencialmente como “sombra” de Ewald. Além disso, “originalmente, o ‘duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma ‘enérgica negação do poder da morte’, como afirma Rank [...]. (FREUD, 1976, p. 293). É justamente esse aspecto mais arcaico do duplo que se evidenciará no par Edison/Ewald, seja porque o lorde virá a salvar o cientista em uma certa ocasião, seja porque o cientista propõe a criação da androide como meio para salvar o lorde dos males da paixão, seja ainda porque ambos se tornam, ao final, um compósito do criador de Hadaly.²⁰

A segunda parte do romance relata o pacto de Edison com o lorde pelo qual o primeiro propõe ao segundo a cura de seus males passionais por meio da satisfação de suas vontades em sua plenitude, através daquela perfeita união Ideal-Forma. Como um analista, Edison explica a Ewald sua crise, sua melancolia e o adverte a respeito de todos os perigos do “remédio” e seus possíveis “efeitos colaterais”. Em todo caso, entre a alternativa da morte e a da possibilidade da cura, Ewald opta pela segunda. Edison convoca Miss Alicia Clary para uma temporada em suas propriedades com a finalidade de obter o “molde” de suas formas, sem que ela o saiba.

Na terceira parte, intitulada “*L’Éden sous Terre*”, o cientista e seu “paciente” descem, literalmente, aos redutos subterrâneos de Hadaly. É, simbolicamente, um movimento paradoxal, conforme as palavras do próprio cientista: “*Descendons ! reprit Edison, puisque, déditément, il paraît que pour trouver l’Idéal, il faut d’abord passer pour le royaume des taupes*²¹” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p. 867). Se desde Homero a descida ao mundo inferior é rito de passagem para aquisição de conhecimento e se desde Dante, antes de ascender ao Empíreo é necessário descer às

¹⁹ [...]acabava de distinguir, ao luar, uma sombra humana, imóvel, entre ele e a parte externa, atrás da porta envidraçada que dá pra o imenso jardim. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 81)

²⁰ Vale ainda destacar que as relações de duplicidade entre Ewald e Edison anunciam-se até mesmo por meio das iniciais dos dois nomes, ambas a letra “E”.

²¹ – Vamos descer! Continuou Edison, já que, decididamente, parece que para encontrar o Ideal é preciso primeiro passar pelo reino das toupeiras” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 179)

profundezas do Inferno, não é menos importante a metáfora de penetração, de cunho sexual, que podemos encontrar nessa passagem, sobretudo por seu caráter fecundador na criação dessa “nova Eva”.

Acentuando a atmosfera de estranheza, adentram em um luxuriante jardim artificial onde tudo é simulacro, desde pássaros artificiais dotados de fala humana e um cisne que possui os dons de uma cantora da época a uma orquídea que reproduz o canto de um rouxinol: manifestação de vida em substratos inanimados, uma estranha forma de manifestar a vida na morte e vice-versa, uma bizarra ruptura com o âmbito do conhecido em favor do *unheimlich*, ou, em outras palavras, “era um verdadeiro escárnio à vida” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 186-7).

Nessa ordem de princípios, Edison expõe ao lorde a essência do funcionamento da androide em seus mecanismos de cilindros, fonógrafos, tabletes e pastilhas de alimentação. Com maior riqueza de detalhes, essa explanação terá continuidade no livro quinto. A sua essência está no fluido elétrico, que Edison compara ao fluido nervoso dos seres humanos. Inicialmente, Ewald não crê na possibilidade que lhe apresenta o cientista, limitado que está pelo princípio racional. Paradoxalmente, no entanto, Edison parte para um convencimento de seu interlocutor num estilo socrático, a fim de demonstrar o que, *a priori*, não poderia ser racionalmente aceito.

Em primeiro lugar, como grande destruidor de ilusões, Edison persuade o amigo de que tudo nesta vida não passa de uma representação cômica e que, portanto, é indiferente que se tenha um ser humano ou um androide como co-ator. O processo de convencimento vai se acentuando com a apresentação de Hadaly que, num primeiro momento, podemos conceituar como a essência da androide. Completar-se-á este processo, por fim, quando esta adquirir a forma da bela Alicia Clary. Ewald, fascinado com as possibilidades narradas por Edison, indaga-lhe acerca do móvel que o levou a uma criação tão sublime.

É no livro quarto, “O Segredo”, que Edison relata o motivo pelo qual foi levado a tão intensas pesquisas. Narra a história de Edward Anderson²², um industrial que foi à bancarrota financeira e familiar (e esse último aspecto há de gerar uma consequência em sua esposa Anny Anderson de fundamental importância para as experiências de Edison) por causa de uma bailarina que, significativamente, ele conhecera em uma comemoração após uma apresentação teatral do **Fausto** de Charles Gounod. Nesse

²² Desnecessário ressaltar que temos, aqui, mais um duplo que se junta a Edison e Ewald pela inicial do prenome “Edward”, muito próximo, em termos de letras utilizadas, a “Ewald”.

relato Edison é contundente em reafirmar as ilusões a que nos levam nossos próprios sentidos, pois a bailarina Miss Evelyn Habal sequer tinha belas formas (segundo o próprio Villiers, Habal significa “ vaidade ” em hebraico, enquanto Hadaly quer dizer, em iraniano, “ ideal ”). Mas isso não nos impede de notar a intrigante aproximação, em termos de letras utilizadas, entre os dois nomes; que “ Evelyn ” junte-se ao grupo Edison-Ewald-Edward em termos de iniciais, apenas demonstra a complexidade das relações transubjetivas levadas a cabo por Villiers).

Face a esse terrível caso, o inventor ficou obcecado pela ideia de analisar a natureza das seduções que levaram seu amigo à morte. Suas hipóteses trilham pelo princípio da atração dos contrários (como os princípios apolíneo e dionisíaco nietzscheanos) e da ilusão e do simulacro. Toda beleza, para Edison, não passa de simulação feminina ou de ilusão dos sentidos por parte do observador. Em sua explanação ao lorde, ele compara a precisão de certos animais, que fazem tarefas complexas com exímia perfeição, como é o caso do casulo das abelhas – mas que realizam apenas aquela tarefa – com a arte de seduzir de determinadas mulheres, que nada sabem fazer além disso e, portanto, encontram-se bem próximas de um estado de animalidade.

A figura de Edison não apenas satiriza o espírito cientificista da época, como representa a voz dissonante do decadentismo contra a sociedade burguesa do século XIX. Nesse peculiar aspecto, ele apregoa contra as hipocrisias, especialmente contra as aparências sempre enganosas de mulheres como Evelyn, que compara a figuras míticas como serpentes e dragões, que sempre estão à espreita para conduzir ao abismo os espíritos menos avisados. Em um rompante de escárnio, Edison, agora prenunciando a invenção do cinema, mostra ao lorde a gravação da dançarina, primeiramente com os apetrechos artificiosos da toalete, que a transformam na benquista beldade, e depois sem os mesmos artificios, ao ponto de o espectador e cobaia Ewald não acreditar tratar-se da mesma pessoa. Neste passo, Villiers questiona a teatralização da vida contemporânea. Não bastasse isso, o inventor retira de uma gaveta, num capítulo significativamente intitulado “ *Exhumation* ”, todos os apetrechos de toalete da dançarina, concluindo, por fim, que Anderson trocou toda a fortuna e a família pelo conteúdo daquela gaveta. Tudo é artifício e simulação, não somente nos termos da modernidade, mas como característica angular da própria pós-modernidade, que viria mais tarde. Conforme, aliás, constatou Baudrillard:

É, portanto, na Renascença que o falso surgiu com o natural. Isso vai do falso colete ao garfo, prótese artificial, aos interiores de estuque, e ao grande maquinário teatral barroco. Porque toda essa era clássica é por excelência a do teatro. O teatro é uma forma que toma conta de toda a vida social e de toda a arquitetura a partir da Renascença. (BAUDRILLARD, 1996, p. 66)

A teatralização da vida é uma problemática na obra de Villiers e uma crítica do próprio personagem Edison à sociedade contemporânea e ao culto do prazer imediato, “à troca de uma vida pelos apetrechos femininos contidos em uma gaveta”:

Tout le monde vit dans l’immédiat... Pour Villiers, ce besoin de nouveauté, d’« inclination nouvelles » est un des symboles de son époque annonçant la nôtre : changer, innover, au lieu de s’engager, de faire confiance... Époque sans consistance, comme dira le mot « Actualisme », dans « La Maison du bonheur ».

La multiplicité, comme l’usage théâtralisé du langage, impliquant une théâtralisation de la vie, ôte toute âme aux « amoureux ». Elle dit aussi la solitude dans un monde sans idéalité, en décomposition où seules compte l’immédiat pratique... (GINÉ-GARNER, 2007, p. 72).

Mas ainda há elementos relacionados à construção do autômato que merecem nossa atenção. Na quinta parte, “Hadaly”, o insistente Edison explica ao lorde a anatomia completa da androide, com seus mecanismos de cilindros, realejos, fluidos, eletricidade e, principalmente, a questão da imitação e da encarnação das formas. Hadaly é uma imitação humana com movimentos depurados, cerca de “*vingt-sept ou vingt-huit mouvements, au plus, constituant déjà une rare personnalité. D’ailleurs, qu’est-ce qu’une femme qui gesticule beaucoup? – Un être insupportable.*”²³ (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p. 241). Edison continua, aqui, a expor sua teoria da representação, da ilusão e da comédia e, portanto, da teatralização, sobretudo na arte do amor e, no artificial da androide, ele explora o artificial do humano, das vaidades sobre fundos de mentira, das miragens e das alucinações. Menção especial merece o segundo capítulo, cujo título dialoga diretamente com o Eclesiastes, “*Rien de nouveau sous le soleil*”: aqui o cientista-filósofo desenvolve sua teoria do recitativo, segundo a qual não há palavras de improviso, uma vez que, sob o sol, tudo já foi dito, tudo é artifício e simulação. Aliás, na descrição do funcionamento da androide, seu inventor transita dos elementos da essência aos da aparência e vice-versa,

²³ vinte e sete ou vinte e oito movimentos, no máximo, já indicam uma personalidade bem rara. Aliás, o que dizer de uma mulher que gesticula muito? É um ser insuportável” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 241).

mencionando as consequências de uns nos outros.

A construção da androide, como não poderia deixar de ser, coadunando-se com a filosofia de Edison, consiste na montagem genial de uma aparência que esconde seus mecanismos artificiais, para não dizer grotescos, de cilindros, fonógrafos e fluidos: uma monstruosidade mascarada pelo sublime. Segundo Edison tudo é aparência e seus próprios argumentos e raciocínios de engenheiro não são mais que isso. O exemplo mais contundente dessa afirmativa encontra-se no quinto capítulo dessa parte, intitulado “*L’Équilibre*”: com *aparentes* deduções matemáticas ele demonstra que a androide pode manter-se em pé, e o lorde, apesar de decepcionado, fica convencido de tais hipóteses.

Les tensions de l’arc sont continuellement en éveil à la moindre mobilité de l’Andréide et le niveau flottant du vif-argent est incessamment en devenir. Les deux tubulures d’acier sont donc, pour elle, le balancier d’un acrobate. Mais, à l’extérieur, aucun chancellement ne trahit cette lutte interpariétale d’où sort le premier équilibre ; rien, pas plus qu’en nous.

Quant à l’équilibre total, vous voyez, depuis les clavicules jusqu’aux extrémités des vertèbres lombaires, ces complications de sinuosités où le vif-argent ondule sans cesse, en contrariant ses pesanteurs par des translations instantanées dues à de très fins systèmes dynamo-magnétiques. Ce sont ces sinuosités qui permettent à l’Andréide de se lever, de s’étendre, de se baisser, de se tenir et de marcher comme nous. Grâce à leur jeu complexe, vous pourrez voir Hadaly cueillir des fleurs sans tomber²⁴. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p. 929-30)

O leitor quase que pode, também, convencer-se diante de tanto brilhantismo, ou por que não dizer, delírio dionisíaco? Trata-se, no entanto, de um discurso pseudocientífico, ao menos de acordo com a nossa atual perspectiva. Ao leitor comum, todavia, pouco importa a verossimilhança – ou por outro lado, se o mesmo leitor se aperceber do tom caricaturesco – da descrição dos artefatos, pois a riqueza de detalhes na exposição do funcionamento robótico constitui um artifício retórico que tende a criar uma cortina de fumaça que leva o leitor a crer, exatamente, naquela

²⁴ As tensões do arco são continuamente estimuladas, ao menor movimento da Androide, e o nível flutuante do mercúrio está, incessantemente, em devir. As duas tubuladuras de aço correspondem então, aqui, ao balanço de um acrobata. Mas, no exterior, nenhuma oscilação trai esse conflito interparietal que comanda o primeiro equilíbrio; exatamente como em nós.

Quanto ao equilíbrio total, veja aqui, desde as clavículas até as extremidades das vértebras lombares estendem-se essas sinuositades complicadas onde o mercúrio ondula sem cessar, com pesos sempre distintos, devido às transações instantaneamente renovadas pelos sensíveis sistemas dinamomagnéticos. São tais sinuositades que permitem à Androide levantar-se, deitar-se, abaixar-se, ficar ereta e andar como nós. Graças a seu complexo funcionamento, o senhor poderá ver Hadaly colher flores sem cair. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 263-4)

verossimilhança.

5. A FACE DO ESPELHO OU A NOVA EVA

5.1 AS ORIGENS LITERÁRIAS DO TEMA DA ANDRÉIDE EM VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Segundo Noray (1982) é em *L'Ève future* que o tema literário do autômato encontra sua expressão mais acabada na literatura francesa e estende suas raízes à rica matéria ideológica, científica e técnica do final do século XVIII. Esse tema nasce da curiosa junção de três influências: a do materialismo pós-cartesiano e da teoria biológica do homem-máquina, a do progresso das técnicas de relojoaria que fizeram do século das Luzes o grande período dos autômatos mecânicos e androides musicais do qual Hadaly é, em certa medida, a herdeira; e por fim, a do ocultismo, fonte para o desenvolvimento da sensibilidade e do pensamento românticos. O autômato surge, assim, na encruzilhada dessa tríplice influência, como o ponto de intersecção entre o universo técnico, o mundo fantástico e o pensamento mágico, e a ciência positiva, constituindo, dessa forma, um “*objet privilégié, charge de significations ambiguës, bien propre à séduire l’imagination littéraire*” (NOIRAY, 1982, p.278). A influência do pensamento mágico faz-se sentir mesmo ainda antes da incorporação de Sowana em Hadaly:

Miss Hadaly n'est encore, extérieurement, qu'une entité magnéto-électrique. C'est un Être de limbes, une possibilité. Tout à l'heure, si vous le désirez, je vous dévoilerai les arcanes de sa magique nature. (VILLIERS, 1986, p. 830)²⁵

A primeira aparição importante do tema dos autômatos aconteceu na literatura alemã, no início do século XIX, com Hoffmann. Deste autor são conhecidos pelo menos três contos sobre autômatos: *Os autômatos*, de 1814, *O homem da areia*, de 1815 e *O Conselheiro Krespel*, de 1816. Em *O homem da areia*, semelhantemente ao romance de Villiers, Natanael apaixona-se pela boneca Olympia. É ao terceiro conto que Edison se refere na seguinte passagem:

Je doterai cette Ombre de tous les chants de l'Antonia du conteur

²⁵ - Miss Hadaly, *exteriormente*, é apenas uma entidade eletromagnética. É um Ser do limbo, uma possibilidade. Daqui a pouco, se o senhor quiser, revelarei os arcanos de sua natureza mágica. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 134).

Hoffmann, de toutes les mysticités passionnées des *Ligéias* d'Edgar Poe, de toutes les séductions ardentes de la *Venus* du puissant musicien Wagner! Enfin, pour vous racheter l'être, je prétends pouvoir – et vous prouver d'avance, encore une fois, que positivement je le puis – faire sortir du limon de l'actuelle Science Humaine un Être *fait à notre image*, et qui nous sera, par conséquent, CE QUE NOUS SOMMES À DIEU. (VILLIERS, 1986, p. 836).²⁶

De acordo com Noiray, *O homem da areia* inspira a Villiers o sonho de uma reprodução técnica da beleza feminina que seja capaz de inspirar um amor paradoxal a um jovem, enquanto que *O conselheiro Krespel* lhe sugere a possibilidade de inserir uma alma no artefato mecânico a fim de que este responda a sentimentos humanos, a ponto de se poder idealizar a máquina (NOIRAY, 1982, p. 279). Encontra-se, ademais, na obra do contista alemão, o caráter sacrílego da fabricação de uma criatura artificial, tarefa que certamente é o caminho para a loucura ou para a morte.

A menção a Poe no excerto acima demonstra que a origem literária desse tema em Villiers não se encontra apenas em Hoffmann. Para Noiray, “toutefois, Hoffmann n'est pas le seul inspireur possible de l'auteur de **L'Ève future**. Celui-ci avait certainement lu, dans la traduction de Baudelaire, *Le Joueur d'Échecs de Maëzel*, d'Edgar Poe”. (NOIRAY, 1982, p. 279). É possível, ainda, segundo este mesmo autor, que tenha tomado contato com um texto de Jules Verne, intitulado *Maître Zacharius*, no qual um relojoeiro genovês que, pretendendo igualar-se a Deus pela perfeição de suas criaturas artificiais, teve, por fim, o seu castigo. Ademais, não é de se excluir a hipótese de que um texto de Gautier, *Spirite* (1866), tenha lhe sugerido a história de um amor ideal entre um homem e uma mulher de beleza exacerbada, porém desprovida de alma, como Alicia Clary ou Evelyn Habal, as quais, em última análise, assemelham-se a bonecas mecânicas.

No entanto, não se pode olvidar que o texto de Villiers demonstra um diferencial em relação às fontes literárias mencionadas. Ele procurou distinguir radicalmente sua androide dos grosseiros autômatos de Hoffmann e de Jules Vernes, inspirados em ridículos mecanismos de relojoaria. Estes últimos eram produtos de uma ciência imperfeita, inspirada ainda no ideário do século XVIII, enquanto Hadaly toma por

²⁶ Darei a essa Sombra todas as canções da *Antonia* de Hoffmann, todo o misticismo apaixonado das *Ligéias* de Edgar Poe, todas as seduições ardentes da *Vénus* do magistral compositor Wagner! Enfim, para resgatar-lhe o sr, pretendo poder – e provar-lhe previamente, ainda uma vez que, realmente, poso fazê-lo: tirar do limo da Ciência Humana atual um Ser *feito à nossa imagem*, e que será para nós, em consequência disso, O QUE SOMOS PARA DEUS. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 141).

base uma ciência bem mais sua contemporânea, baseada nas então recentes descobertas sobre a eletricidade.

5.2 AS ORIGENS CIENTÍFICAS DO TEMA DA *ANDRÉIDE* EM VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

A ideia de Villiers para o romance *L'Ève future* nasceu na mesma época em que duas invenções revolucionárias começaram a ser difundidas na França, quais sejam, o telefone e o fonógrafo. Tal divulgação ocorreu no último quartel do século XIX, especialmente após a Exposição Universal de maio de 1878. As origens científicas da androide villieriana não são, portanto, teóricas, mas sim anedóticas.

Apesar de o inventor do telefone ter sido tradicionalmente considerado Alexander Graham Bell (1847-1922), o nome de Thomas Alva Edison passou a ser conhecido e valorizado na França após as melhorias que o engenheiro americano introduziu no telefone, essa nova invenção, especialmente no que concerne à sua nitidez e ao seu alcance nas distâncias. Ademais, Edison foi o criador de três invenções aparentadas ao telefone, a saber: o aerofone, um aparelho pneumático que permitia propagar a voz humana por mais de seis quilômetros; o megafone, um amplificador sonoro e o microfone, conforme informa-nos Noiray (1982, p. 282).

Todas essas invenções aparecem no início do romance villieriano. É pelo telefone que Edison se comunica com Sowana, e é também pelo aerofone que o mesmo engenheiro desperta Martin de sua sesta. O romance cataloga, assim, de uma maneira literária, as principais invenções de Thomas Edison entre os anos de 1876 e 1878.

No entanto, dentre todas as invenções do mago de Menlo Park, a que mais sensação causou na sociedade francesa foi o fonógrafo. Vejamos uma passagem específica a respeito desse invento registrada em *L'Ève future*:

[...] Achei melhor substituir neles o canto fora de moda e sem significado os pássaros normais pela palavra e pelo riso humano. O que me pareceu mais de acordo com o espírito do Progresso. Os pássaros de verdade repetem com tanta dificuldade o que lhes ensinamos! Achei que seria engraçado deixar que o fonógrafo pegasse algumas frases de admiração ou curiosidade de algumas visitas ocasionais e transferi-las para esses bichinhos pela eletricidade, graças a um de meus inventos ainda desconhecido lá *em cima*. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 187).

Celebrar o fonógrafo é, certamente, homenagear seu criador e, para Villiers (Mauri, você está com uma falha que beira o sestro, qual seja a de escrever “Villier” sem o “s” final. Você precisa repassar todo o texto, tipo “localizar próxima” e acertar isso), Thomas Edison era um nome inequívoco para evocar, em seu romance, a figura de um inventor cuja genialidade fosse universalmente reconhecida. Pertinente, neste passo, uma diferenciação entre inventor e criador:

Dentro de um sistema de Verdade, *invenção* tem algo de pejorativo. Diz-se de uma mentira: isso é uma invenção (...) O escritor que diz “eu invento” recusa as verdades absolutas e os valores estáveis, resalta sua habilidade mais do que sua inspiração. O inventor não acredita necessariamente em Deus: trabalha no mundo dos recursos humanos. Chamada de *invenção*, a obra de arte é comparável à pólvora ou ao avião. Aceita-se assim que uma invenção também é circunscrita no tempo: ela será substituída por outra, mais engenhosa, mais moderna. *Produção* é uma palavra marcadamente materialista(...) implica quantidade de objetos e coletividade de produtores e consumidores. Não tem, portanto, qualquer conotação sobrenatural; é ainda mais terrena do que a palavra *invenção*. A palavra *criação* supõe o tirar do nada, o tornar existente aquilo que não existia antes. É uma palavra teológica. Assim como Deus criou o mundo a partir do Verbo, assim o autor literário instauraria um mundo novo, nascido de sua vontade e de sua palavra (...) o artista não imita a natureza, mas cria uma outra natureza, gerada por um excesso de caráter divino e destinada a uma completude autônoma.” (Perrone-Moisés, 1990, p. 100,101).

Da mesma forma, Edison, à maneira de um criador literário, cria a sua natureza e seu mundo à parte. E nela sua criação máxima, assemelhando-se a uma criação literária, é a sua *Andréide*.

O termo “Andréide” já suscitou controvérsias entre os críticos. É fato que ele aparece desde o primeiro título do romance, em 1878, como *L’Andréide paradoxale d’Edison*. Segundo Noiray, esse termo não figura em nenhum dicionário até o século XIX e, portanto, Villiers foi provavelmente o seu criador. A hipótese mais verossímil, segundo Noiray, é que a palavra *andréide* seja um duplo da palavra *androïde*, termo largamente utilizado no século XVIII para designar os autômatos de relojoaria. Para Noiray, esse novo termo possui uma dupla vantagem: primeiramente, a de excluir Hadaly de uma possível sucessão anônima dos autômatos mecânicos e a de estabelecer sua criatura como um personagem verdadeiramente humano; em segundo lugar, a exclusão do sufixo *-oïde* evita associações pejorativas que esta terminação impõe por

sugerir imitações imperfeitas, toscas ou degradadas como, por exemplo, humanoide.

No mesmo sentido de Noiray, Philippe Sabot confirma que, apesar das passagens irônicas contra a ciência positiva, Villiers não deixou de fascinar-se por certas produções espetaculares que poderiam oferecer ao homem um privilegiado acesso ao infinito ou ao ideal, ao invés de desviá-lo das sendas do imaginário. (Eu pessoalmente, concordo com Sabot)

A questão de fundo de **L'Ève future** será a problemática de como fabricar algo que não seja simplesmente um artefato mecânico, mas, muito mais do que isso, algo ou alguém que constitua um princípio intelectual, uma androide que preserve a feminilidade, mas nenhum de seus consagrados e conhecidos inconvenientes. Estes traços de inconveniência, devemos lembrar, são aqueles relativos à personagem de Alicia Clary, e não dizem respeito, genericamente, às mulheres mas a um caso específico. O desafio, tanto para o autor como para o personagem, enfim, passa a ser fabricar uma criatura que seja não mais a realidade, e sim o Ideal. Ainda com Sabot, essa tarefa põe a nu dois aspectos da Ciência:

« l'un sévère, abstrait et aride » (c'est l'aspect matériel de la démarche scientifique en tant qu'elle est le fruit d'une raison analytique, combinant des faits entre eux au nom d'une causalité matérielle et efficiente), « l'autre terrible, mystérieux et éclatant » (c'est l'aspect métaphysique ou occulte de la science, en tant qu'elle met en jeu, dans certaines de ses productions, une dimension sacrée ou imaginaire). (SABOT, 2006, p. 6)

Com ênfase neste último aspecto, **L'Ève future** narra a façanha de “fabricar o Amor” e a ciência torna-se uma aliada da “vocaç o metafísica da imagina  o”. Mais à frente, Sabot coloca em outros termos a problemática do romance:

La question est de savoir s'il est possible de lever une telle contradiction entre l'apparaître et l'être, entre le physique et le moral, sans renoncer aux deux ensemble, c'est-à-dire en reconstituante l'unité vivante, corps-et- me, de la chanteuse sur d'autres bases que celles qui d sesp rent Lord Ewald. Tel est, dans sa formulation initiale, le probl me pos  dans *L'Ève future*. (SABOT, 2006, p. 7)

A missão inicial de Edison constitui, portanto, uma empresa de duplicação, qual seja, uma clonagem da beleza física de Al cia Clary, uma cópia melhorada da atriz e privada de seus defeitos de personalidade. Haverá, pois, uma substituição de identidade que não permitirá   cópia confundir-se totalmente com seu modelo, ou

como sintetiza Sabot “*un simulacre convaicant*” (2006, p. 7).

Um simulacro não apenas da natureza, mas, em última instância, da própria arte, uma vez que a beleza física de Alicia corresponde em pé de igualdade à da estátua de Venus Victrix:

[...] me prit d’une confrontation de cette morne vivante avec la grande pierre, qui est, vous dis-je, son image avec la VENUS VICTRIX. Oui, je voulus savoir ce que cette accablante femme répondrait à cette présence. Un jour donc, en plaisantant, je la conduisis au Louvre, en lui disant : Ma chère Alicia, je vais vous causer, je pense, une surprise. Nous traversâmes les salles, et je la mis brusquement en présence du marbre éternel. Miss Alicia releva son voile, cette fois. Elle regarda la statue avec un certain étonnement ; puis, stupéfaite, elle s’écria naïvement : « Tiens, MOI ! » (VILLIERS, 1986, p. 816).²⁷

Ao propor um simulacro, Edison assume uma inequívoca perspectiva artificialista, propondo a Ewald as virtudes reparadoras do artificial em relação à decepcionante realidade *natural* de sua amada, uma alternativa ao suicídio ao qual o conduziria seu mal de amor por uma mulher que não correspondia intelectualmente ao nível de um lorde inglês. Ainda que o “articientista” extraia seu modelo da natureza e esta, como notamos, da arte, ainda que assim o faça, essa perspectiva assume um caráter sacrílego ao tentar ludibriar a natureza, imitando-a, para o único fim de suplantá-la. É deste ponto de visto que

Edison peut railler les faiseurs de « simulacres humains » dans la mesure où ceux-ci n’ont pas su élever le simulacre à la dignité d’une nouvelle origine, d’une recreation qui, non seulement redouble la création divine, mais lui substitue un ordre proprement humains, celui de l’artifice. (SABOT, 2006, p. 8)

Assim, Edison coloca seu interlocutor entre duas alternativas: a de aceitar o real com suas inconveniências, ou a de satisfazer-se com as ilusões convincentes de um ser que é pura imitação do real. Alternativas de tênues fronteiras uma vez que a Alícia real também não passa de uma espécie de miragem nas palavras de Edison:

²⁷ [...] coloquei esta taciturna criatura diante do grande mármore que é, como já havia dito, sua imagem, a estátua de VENUS VICTRIX. Sim, queria saber o que essa espantosa mulher responderia em sua presença. Um dia pois, gracejando, levei-a ao Louvre, dizendo-lhe: “querida Alicia, acho que vou lhe fazer uma surpresa”. Atravessamos as salas, e coloquei-a bruscamente diante do mármore eterno. Dessa vez, Missa Alicia levantou o véu. Olhou a estátua com um certo espanto; depois, estupefata, exclamou candidamente:

– Veja, SOU EU! (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 114).

Vous l'avez dit, poursuit Edison, l'être que vous aimez dans la vivante, et qui, pour vous, en est seulement, RÉEL, n'est point celui qu'apparaît en cette passante humaine, mais celui de votre désir. C'est celui qui n'y existe pas – bien plus, que vous savez ne pas y exister ! Car vous n'êtes dupe ni de cette femme, ni de vous même. C'est volontairement que vous fermez les yeux, ceux de votre esprit – que vous étouffez le démenti de votre conscience, pour ne reconnaître en cette maîtresse que le fantôme désiré. Sa vraie personnalité n'est donc autre, pour vous, que l'Illusion, éveillée en tout votre être, par l'éclair de sa beauté. C'est cette illusion seule que vous vous efforcez, quand même, de VITALISER en la présence de votre bien-aimée, malgré l'incessant désenchantement que vous prodigue la mortelle, l'affreuse, la desséchante nullité de la réelle Alicia. (VILLIERS, 1986, p. 841).²⁸

Porém, a despeito de sua inigualável beleza física, Alícia desperta apenas ilusão em Ewald. Hadaly deverá ser mais do que isso. Deverá igualar em beleza física aquela que é seu molde. Deverá ultrapassá-la em espírito e, para tanto, deverá contar com o engenho e a arte de seu criador, ou talvez devamos dizer, de seus criadores Edison-Ewald.

²⁸ O senhor disse, continuou Edison, que o ser que vê e ama na moça de carne e osso e que *somente* para o senhor é REAL não é, de modo algum, o que *transparece* aos olhos dos outros, mas sim o produto de seus Anseios.

É o que não existe nela – ou melhor, o que *o senhor sabe que não existe*! Pois não se ilude com essa moça nem consigo próprio.

É por *sua vontade* que fecha os olhos de seu espírito – que reprime sua consciência, para ver nessa amante apenas o fantasma desejado. Para o senhor, a *verdadeira* personalidade de Alicia não passa de uma Ilusão, despertada pelo reflexo da beleza. É apenas essa Ilusão que, *apesar de tudo*, o senhor se esforça em VITALIZAR na presença de sua bem-amada, apesar do contínuo desencanto que lhe propicia a mortal, terrível e ressequida nulidade da Alicia real. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 147).

6. HADALY, OU O FRUTO OBSCURO DO ENGENHO, DA ARTE E DA FÉ

A criatura produzida por Edison é um artefato técnico ou, mais precisamente, uma máquina. Por esse motivo, seu criador há que ser considerado um engenheiro, do qual o texto se esmera em ressaltar seu gênio prático. Se a finalidade da androide é fabricar o ideal, antes de mais nada torna-se necessário compreender os mecanismos, ou seja, o engenho, que leva ao produto final, que é meta-técnico, ou à arte, num sentido lato. Oportuno, neste passo, não olvidarmos que o termo grego para arte era, justamente, *techiné*, donde nos vem a moderna palavra “tecnologia”.

A prova textual de que Hadaly é, antes de tudo, uma máquina, é a sua decomposição em seus elementos constitutivos, levada a efeito no livro quinto do romance. A prova técnica consiste no fato de ser virtualmente reproduzível, ou seja, na possibilidade da construção de uma fábrica de androides. Se Edison, ao final, decide não mais fabricá-la, toma esta decisão por motivos metafísicos e não por empecilhos técnicos.

Ao constituir-se em objeto técnico, a nova criatura enquadra-se nos domínios do artificial, tornando-se estranha ao universo humano ou, mais genericamente, ao mundo dos vivos. Ela não escapa, portanto, à regra de qualquer objeto inanimado. Por outro lado, a *andréide* tem uma natureza dupla: enquanto o comum das máquinas apartam-se definitivamente do mundo natural, Hadaly, por sua vez, é capaz de criar uma aparência de vida. Essa característica ressalta o aspecto ilusório de seu funcionamento. Sobre como isso ocorre na área da ilusão, vejamos algumas palavras do próprio personagem Edison:

Tous les êtres ont leurs correspondances dans un régime inférieur de la nature. Cette correspondance, qui est, en quelque sorte, la figure de leur réalité, les éclaire aux yeux du métaphysicien. Pur la reconnaître, il suffit de considérer les résultats produits autour de ces êtres par leur présence. Eh bien ! la correspondance de ces mornes Circés dans le monde végétal (puisque n'étant elles-mêmes, malgré leurs formes humaines, que du monde animal, il faut regarder au-dessous pour préciser leur correspondance), celle-ci n'est autre que l'arbre Upa, dont elles sont, en analogie, comme les myriades de feuilles vénéneuses.

Il apparaît, très doré par le soleil. Son ombre, vous le savez, engourdit, enivre d'hallucinations fiévreuses et, si l'on s'attarde sous son influence, elle devient mortelle.

Donc, la beauté de l'arbre doit être empruntée et surajoutée à lui-même.

En effet, sarclez l'upa de ses millions de chenilles pestifères et brillantes : et ce n'est plus qu'un arbre mort, aux fleurs d'un rose sale et dont le soleil n'arrache plus en reflet. Sa vertu meurtrière, même, disparaît si on le transplante hors du terrain propice à son action, et il ne tarde pas à dépérir, dédaigné de toute attention humaine.

Les chenilles lui sont nécessaires. Il se les approprie. Et tous deux s'attirent, lui et l'innombrable chenille, à cause de l'action funeste où doit se réaliser leur ensemble, qui les appelle en sa synthétique unité. Tel est l'upa – le mancenillier, si vous le voulez. Certains amours tiennent de son ombre.

Eh bien ! en échenillant de leurs attraits, aussi délétères qu'artificiels, la plupart de ces femmes dont l'ombre est mortelle, - il en reste... ce qui reste de l'upa dans cette même conjoncture.

Remplacez le soleil par l'imagination de qui les regarde, l'illusion, précisément à cause de l'effort secret qu'elle nécessite, apparaît d'autant plus chatoyante et attirante ! – Regardez-les, en examinant, à froid, ce qui produit cette illusion, elle se dissipera pour faire place à cet invincible dégoût dont aucune excitation ne tirerait un désir. (VILLIERS, 1986, p. 895-896).²⁹

E, pouco mais adiante, sobre os artifícios de Evelyn Habal, o mesmo Edison demonstra como funcionou, nesta personagem, o processo ilusório:

C'est la même : seulement c'est la vraie. C'est celle qu'il y avait sous la semblance de l'autre. Je vois que vous ne vous êtes jamais bien sérieusement rendu compte des progrès de l'Art de la toilette dans les temps modernes, mon cher lord !

Ecce puella! S'écria-t-il. Voici la radieuse Evelyn Habal délivrée, échinillée de ses autres attraits. N'est-ce pas que c'est pour en mourir de désirs ! Ah ! *povera innamorata!* – Comme elle est

²⁹ Todos os seres têm suas *correspondências* em um reino inferior da natureza. Essa correspondência é, de alguma forma, a imagem de sua essência que se aclara aos olhos do filósofo. Para reconhecê-la, basta observar os resultados produzidos pela presença de tais pessoas a seu redor. Pois bem! A correspondência dessas Circes sombrias no mundo *vegetal* (pois, apesar das formas humanas, pertencem ao mundo animal, e por isso devemos olhar uma escala abaixo), a correspondência desses entes é a árvore Upas, com miríades de folhas venenosas.

O Upas aparece muito dourado pelo sol. Sua sombra entorpece, embriaga com uma febre de alucinações, e torna-se mortal para quem permanece um certo tempo sob sua influência.

Assim, a beleza da árvore pode ser *retirada* e *sobreposta* a ela mesma.

Retire-se do upas milhares de lagartas pestilentas e brilhantes e esta se reduzirá a uma árvore morta, de flores de um rosa sujo, nas quais o sol não mais se reflete. Seu poder mortífero finda se for transplantada sua ação para longe do terreno propício e assim, desprovida de toda a atenção humana, não tarda em perecer.

As lagartas lhe são necessárias. *Apropria-se* delas. E os dois se atraem, a árvore e as lagartas, pela ação funesta que provocam, em sua síntese. Assim o upas – a mancenilha, se preferir. Alguns amores se assemelham à sua sombra.

Pois bem! Desprovidas de seus atrativos tão deletérios quanto artificiais, nessas mulheres, cuja sombra é mortal, nada mais resta, como ao upas, retiradas as lagartas.

Substitua o sol pela imaginação de quem contempla a ilusão e, exatamente em virtude do esforço secreto de que necessita, surgirá ainda mais cambiante e atraente! Examinando friamente o *produto* da ilusão, esta se dissipará para dar lugar a uma náusea incontrolável, da qual nenhuma excitação arrancaria sequer um desejo. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 218-219).

sémillante ainsi ! Le délicieux rêve ! Quelles passions, quel noble amour on sent qu'elle peut allumer ou inspirer ! N'est-ce pas que c'est beau la simple Nature ? Pourrons-nous jamais rivaliser avec ceci ? J'en dois désespérer. J'en baisse la tête. (VILLIERS, 1986, p. 898-899).³⁰

A ilusória Hadaly é, portanto, a mais artificial das criaturas e, apesar disso, a mais livre para ultrapassar os limites da “pálida realidade”. Ela é um objeto anti-natural que se transforma em entidade sobrenatural. É, enfim, o objeto que nos dá a ilusão da verdadeira natureza. A natureza, por si só, é insuficiente e força o homem a reconhecê-la como pura aparência e, submeter-se à realidade, e ser conduzido, fatalmente, a contestá-la:

La chair se fane et vieillit : ceci est un composé de substances exquis, élaborées par la chimie, de manière à confondre la suffisance de la « Nature ». – (Et, entre nous, la Nature est une grande dame à laquelle je voudrais bien être présenté, car tout le monde en parle et personne ne l'a jamais vue !) – Cette copie, disons-nous, de la Nature, – pour me servir de ce mot empirique – enterrera l'original sans cesser de paraître vivante et jeune. Cela périra par un coup de tonnerre avant de vieillir. C'est la chair artificielle, et puis vous expliquer comment on la produit ; du reste, lisez Berthelot. (VILLIERS, 1986, p. 831).³¹

No romance de Villiers, a *andréide* é constituída, basicamente, em quatro partes: o sistema vivo, que compreende as expressões, o equilíbrio, os gestos e a alma; o mediador plástico, que é o invólucro metálico revestido pelo terceiro elemento, que é a carnadura e, por sobre esta, a quarta parte que é a epiderme, que lhe dá as marcas de expressão. Vejamos um excerto representativo dos movimentos da mulher artificial:

³⁰ [...] é a mesma mulher: *mas essa é a verdadeira*. É a que existia parecendo ser outra. Estou vendo que o senhor ainda não percebeu como a Arte da toaleta tem-se aperfeiçoado nos últimos tempos, meu caro lorde!

-*Ecce puella!* Exclamou. Aqui está a deslumbrante Evelyn Habal despojada das lagartas, de seus atrativos. Não é de se enlouquecer de desejo? Ah! *Povera innamorata!* – Como é buliçosa! Que sonho delicioso! Quantas paixões, que amor sincero sentimos que pode despertar e manter a chama! Não acha que a Natureza, pura e simples, é uma beleza? Será que algum dia poderemos ser rivais? Creio que nunca. Recolho-me à minha insignificância. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 222).

³¹ A carne fenece e envelhece: isso é um composto de estranhas substâncias elaboradas pela química de maneira a confundir a auto-suficiência da “Natureza”. – (E, cá entre nós, a Natureza é uma grande dama a quem eu gostaria de ser apresentado, pois todos falam nela mas jamais ninguém a viu!) – Quando essa *cópia*, digamos, da Natureza – para servir-me dessa palavra empírica, enterrar o original humano, estará ainda fresca e jovem. Poderá até acabar atingida por um raio mas não envelhecerá. É carne artificial e posso explicar-lhe como é produzida; aliás, leia Berthelot. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 135).

Aucune brusquerie dans *l'ensemble* de cette double tension, *parce qu'elle se succède !* Une fois la jambe *recouverte de sa carnation, qui a toute l'élasticité de la chair, c'est le mouvement humain lui-même*. Il y a brusquerie dans la détente de notre fémur, mais elle est atténuée par le relâché du genou qui ne se tend qu'ultérieurement, comme chez l'Andréide. – Faites jouer les articulations d'un squelette, elles vous sembleront brusques et *automatiques*. C'est la chair, encore une fois, et aussi les vêtements, qui adoucissent tout cela. (VILLIERS, 1986, p. 924).³²

Na parte central dos mecanismos da *andréide* há o cilindro motor que ativa seus setenta movimentos gerais que nele estão inscritos, ao mesmo tempo em que promove a sincronia entre gestos e palavras. Esta última é assegurada por uma indução elétrica comum entre o cilindro e os fonógrafos.

Neste sentido, e exceção feita ao fonógrafo, conforme veremos adiante o mecanismo da máquina villieriana, apesar dele, não se distingue, em essência, dos autômatos musicais do século XVIII. E a diferença “*reside dans la complication et la précision supérieures du cylindre de l'Andréide, rendues possibles par le progrès des moyens utilisés*” (NOIRAY, 1982, p. 301.)

Outra semelhança com os autômatos do século XVIII é o mecanismo de pressão hidráulica pela circulação de mercúrio em seu sistema tubular e que permite à androide manter seu equilíbrio. Essa característica baseia-se, provavelmente, numa peça muito alardeada em meados do século XIX, conhecida como o *clown* chinês, assim descrito pelo *Grand dictionnaire* Pierre Larrouse:

Il est encore un automate curieux, c'est le clown chinois, dont les culbutes, sur un escalier *ad hoc*, sont assez surprenantes lorsqu'on n'en connaît pas la cause, car ici il n'y a aucun mécanisme ni ressort à remonter. Le clown est pose d'une certaine façon au haut des marches ; au bout de quelques secondes, il commence à s'agiter, fait la culbute, et se retrouve dans la même position sur la marche suivante ; nouvel intervalle de repos, nouvelle culbute, et ainsi jusqu'en bas. Ce joli petit jouet n'est autre chose qu'une fontaine intermittente, dont le liquide est du mercure, passant d'une cavité dans une autre par un petit trou de communication, et déplaçant ainsi le centre de gravité jusqu'à déterminer la chute du corps ; la vitesse acquise complète la culbute et remet les choses dans l'état primitif. (Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle, t. I, p. 997 c., 1866, *apud* NOIRAY, 1982, p. 302).

³² Não há brusquidão no conjunto dessa tensão dupla, porque ela é sucessiva! Do momento em que a perna estiver recoberta pela carnadura, com toda a elasticidade da carne, surpreenderemos o próprio movimento humano. Não deixa de haver uma certa brusquidão no gatilho de nosso fémur, mas é atenuada pela frouxidão do joelho que se estende posteriormente, como na Androide. – Tente movimentar as articulações de um esqueleto, ela parecerão bruscas e automáticas. É a carne, ainda uma vez, e também as roupas, que abrandam o todo. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 256).

O diferencial da *andréide* de Villiers é, sem dúvida, o uso do fonógrafo, que será considerado o órgão vital de Hadaly, a energia que a anima e que dá origem a sua miraculosa voz.

[...]Un seul ruban d'étain peut contenir sept heures de ses paroles. Celles-ci sont imaginées par les plus grand poètes les plus subtils métaphysiciens et les romanciers les plus profonds de ce siècle, génies auxquels je me suis adressé, – et qui m'ont livré, au poids du diamant, ces merveilles à jamais inédites. (VILLIERS, 1986, p. 910).³³

Um outro índice de modernidade do engenho eletro-humano é o uso da eletricidade que, em *L'Ève future*, não é usada apenas para animar a androide, mas em todos os demais inventos de Edison, personagem que se caracteriza como o mestre da eletricidade.

[...] Ceci est le bras d'une Andréide de ma façon, mue par la première fois par ce surprenant agent vital que nous appelons l'Électricité, qui lui donne, comme vous voyez, tout le fond, tout le moelleux, toute l'*illusion* de la Vie ! (VILLIERS, 1986. P. 832).³⁴

No entanto, segundo Noiray, o que é exaltado no romance não é o aspecto técnico de novidade científica de fenômeno elétrico, mas sim “*sa fécondité imaginaire, son fantastique en quelque sorte, la capacité qu'elle confère à celui qui a su la maîtriser, de réaliser ses propres rêves*” (NOIRAY, 1982, p. 305).

A eletricidade torna-se, no romance, a única forma de energia que ativa os fonógrafos, o cilindro e o sistema hidráulico da androide. Ao princípio elétrico junta-se, ainda, o magnético e Edison não é apenas o “*grand électricien*”, mas também um grande “*magnétiseur*”. O eletromagnetismo permita, ao final, e com a cumplicidade mágica de Sowana, chegar-se à unidade de Hadaly.

O funcionamento mecânico e eletromagnético da androide é, aparentemente, bem detalhado pelo texto do romance. No entanto, se observado criteriosamente, veremos que as explicações são vagas, se bem que bem escamoteadas. Nem poderiam, aliás, ser de outra forma, primeiramente devido à falta de conhecimento científico do

³³ [...] Uma única fita de estanho pode conter sete horas de palavras, elaboradas por grandes poetas, filósofos, sutis e importantes romancistas do século, gênios a quem procurei – e que me concederam, a peso de ouro, essas maravilhas para sempre inéditas. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 240).

³⁴ [...] Isto é o braço de uma Androide à minha maneira, movida pela primeira vez por esse fantástico agente vital a que chamamos Eletricidade, que lhe dá, como vê, todo o natural, toda a maciez, toda a *ilusão* da vida! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 136).

próprio autor, um literato, e não um engenheiro ou físico. Em segundo lugar, e principalmente por isso, tais explicações procuram sustentar uma concepção mágica da eletricidade. É bom lembrar que em suas primeiras manifestações, os fenômenos elétricos serviam apenas como entretenimento. E é nessa linha que segue o romance de Villiers e, ao final, se o funcionamento da *andréide* não é bem explicado é porque, na verdade, tratar-se de algo que é inexplicável.

Ainda em um nível técnico, a construção da androide impõe a junção do fluido elétrico com o nervoso. Para Edison, esses fluidos são complementares de uma nova forma de energia, uma energia capaz de agir concomitantemente sobre objetos inanimados e seres vivos.

Por isso, após a presença do eletromagnetismo, será necessária ainda a presença da energia elétrica com o seu complemento, o fluido nervoso. Somente nessas condições é que a *andréide* será capaz de “sentimentos profundos”. Fornecer essa nova energia à sua criatura torna a empreitada de Edison verdadeiramente prometeica.

O complemento nervoso junta-se à androide devido à ação mágica de Sowana, personagem sobre a qual cabe também algumas considerações, uma vez que o exame do funcionamento de Hadaly não dá conta de sua totalidade, por mais perfeito e moderno que seja o seu mecanismo. Conhecer a invenção do Edison villieriano apenas nesse aspecto seria ignorar a sua complexidade, a sua perfeição e o quanto de sentimentos e de sonhos profundamente humanos ela implica.

Hadaly, porém, não é puro mecanismo. É na junção metatécnica deste com um conteúdo imaginário que ela terá condições de realizar sua mais nobre função, a de “fabricar o ideal”. Destarte, a androide passará nas palavras de Noiray³⁵ de *fantoche* a *fantôme*. O *fantoche* é o puro mecanismo, ou nada mais que a simples soma das peças de sua composição, enquanto que o *fantôme* é a máquina transfigurada poeticamente pela presença do imaginário, personificado pela incorporação espiritual de Sowana. Um toque de mistério, pois, surge em uma passagem específica. A certa altura do romance, a androide vê Alicia no trem lendo o telegrama de Edison. Ewald não compreende como foi possível o fenômeno. Segundo o cientista, há um outro fluido que não o elétrico que lhe permite tal visão, mas nem o próprio Edison soube explicá-lo: “...c’est un autre fluide à l’action duquel l’Andréide se trouve soumise en ce moment. Ce fluide, on le subit sans pouvoir l’analyser³⁶” (VILLIERS DE L’ISLE-

³⁵ Cf. Jacques Noiray, 1982, p. 329.

³⁶ é um outro fluido que exerce agora sua ação sobre ela. Podemos senti-lo, mas não analisá-lo”.

ADAM, 1986, p. 943).

Na sexta e ultima parte, “...*Et l’ombre fut!*”, Alicia Clary é recepcionada na casa de Edison, onde seriam feito os procedimentos para sua “clonagem”. Aos poucos, vai se tornando patente a artificialidade da mulher de carne e osso. Identificando-se Edison como representante geral dos teatros da Inglaterra e dos Estados Unidos, Alicia solicita-lhe auxílio na carreira de atriz, e ironicamente, o cientista brinda a seus triunfos. Em meio a boatos sobre o desaparecimento de Edison, e até mesmo especulações acerca de seu suposto deplorável estado de saúde que teriam feito as ações da Companhia de Gás subirem na bolsa de valores (desmentido o boato da doença, as perdas foram enormes no dia seguinte), o molde de Alicia é tirado pela escultora Sowana, que nada mais é que Miss Any Anderson, esposa de Edward Anderson. Após a tragédia familiar, ela começou a sofrer do mal da doença do Sono, segundo aponta Edison a lorde Ewald nos últimos capítulos do romance.

E aqui temos a ação de Apolo como deus plasmador, ligado ao sono e à configuração das formas, como a própria Sowana a *esculpir em estado letárgico*. O ato de esculpir não pode passar despercebido, uma vez que a *andréide* é o clone de uma mulher que, por sua vez, é o clone natural, de uma estátua antiga, a *Venus Victrix*. Essa identificação de Hadaly com uma estátua evidencia o caráter formal e perfeito de sua beleza. Neste passo, mesmo Giorgio Colli liga capacidade técnica do artífice (particularmente o das artes plásticas) a Apolo, pois:

O Labirinto é obra de Dédalo, um ateniense, personagem apolíneo para o qual convergem, na esfera do mito, as capacidades inventivas do artesão que é também artista (o pai da escultura, segundo a tradição) e da sabedoria técnica que é também a primeira fórmula de um *logos* ainda imerso no intuir da imagem. Sua criação oscila entre o jogo artístico da beleza, estranho à esfera do útil [...] e o artifício da mente, da razão nascente, para resolver uma sombria, mas concretíssima, experiência vital. (COLLI, 1996, p. 22).

Tratando Sowana com o magnetismo, Edison a transforma numa vidente e numa artista sublime, mas ela é apenas Miss Anderson conectada diretamente com seu inconsciente (letargia), outra pessoa é a mesma mulher acordada. Ao esculpir as formas de Alicia, a artífice oscila entre aquele jogo de beleza e aquele “*logos* imerso”, aquela “razão nascente” que se faz, especialmente no caso dessa personagem, para a resolução de uma trágica experiência vital. Assim, “*L’apparition de Hadaly parmi les*

hommes va donc caractériser par la conjonction d'une « beauté souveraine » et d'une parole sublime" (NOIRAY, 1982, p. 325).

A incorporação espiritual de Sowana na androide é fundamental para o sucesso da obra, um aspecto que escapa ao engenheiro, fazendo-o reconhecer sua própria ignorância e realçando seu aspecto socrático.

Pour que l'artifice donne lieu à une illusion satisfaisante, pour que le faux-semblant de cette machine artificiellement montée devienne vraisemblable sur le plan de la fiction littéraire, il faut que se produise un événement d'un autre ordre que celui dont relève strictement la production matérielle de l'Andréide. C'est ici que la science rencontre le fantastique, que le rationnel et l'occulte tendent à se confondre. En effet, la machine intégrale fabriquée par Edison se trouve à son tour « machinée » (mais à son insu cette foi par une âme étrangère, une âme « d'autre-monde », celle d'une dénommée Sowana. Qui est Sowana ? Il s'agit d'une sorte de « zombi », d'un esprit d'outre-tombe qui vient prendre possession de la créature artificielle montée par Edison. [...]

Cet esprit surnaturel dote l'Andréide d'une perfection nouvelle, infiniment supérieure à celle qu'Edison avait pu atteindre par les seuls moyens de la science et de la technique. L'installation de Sowana dans la machine comme son principe surnaturel d'animation, ce véritable « *deus in machina* », permet ainsi que s'achève la métamorphose de l'Andréide en cet être idéal que Lord Ewald, au fond, n'a cessé d'appeler de ses vœux et qui surpasse, et de très loin, l'entendement scientifique et les pouvoirs créateurs d'Edison : Hadaly. (SABOT, 2006, p. 10).

Ou na voz de Edison que, agora não como cientista, mas na qualidade de artista dionisíaco, reconhece a própria insuficiência da lógica:

Et ceci d'autant plus volontiers que l'être moral qui m'apparaît en Mistress Anderson, à l'état de veille, et celui qui m'apparaît, dans la profondeur magnétique, semblent absolument différents. Au lieu de la femme très simple, si digne, si intelligente, même, - mais, de vues, après tout, fort limitées, - que je connais en elle, - voici qu'au souffle de ce sommeil il s'en révèle une tout autre, multiple et inconnue! Voici que le vaste savoir, l'éloquence étrange, l'idéalité pénétrante de cette endormie nommée Sowana - qui, au physique, est la même femme - sont choses logiquement inexplicables! Cette dualité n'est-elle pas un phénomène stupéfiant? Cependant, - bien qu'à des degrés d'intensité moindre - ce phénomène est avéré, constate, reconnu, chez tous les sujets soumis à des sérieux magnétiseurs, et Sowana ne fait exception, grâce à son genre tout particulier de névrose, que comme exemple d'anormale perfection de ce cas physiologique. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 1005-6).³⁷

³⁷ E faço-o ainda com mais prazer porque o ser moral que surge em Mistress Anderson, quando desperta, e o outro, na profundidade magnética, parecem inteiramente diferentes. Em vez da mulher extremamente simples, tão digna, tão inteligente - mas, apesar disso, de concepções bastante limitadas -, que nela eu conhecia, eis que, **no sopro desse sono**, revela-se totalmente diversa,

Logo após essa revelação da manifestação do princípio apolíneo configurador, lorde Ewald tem seu primeiro diálogo com Hadaly transfigurada em Miss Alicia Clary, mas ainda sem desconfiar tratar-se da androide. Tal fato se dá, significativamente, numa noite de eclipse: “*Au-dessus des deux amants, le ciel était redevenu clair et se chargeait d’étoiles à travers les feuillages de l’allée: l’ombre s’approfondissait et devenait sublime. Oui, l’âme éperdue d’oubli, le jeune homme se sentait renaître dans la beauté du monde*³⁸” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p. 982). Quando Hadaly se revela mostrando-lhe seus anéis, sua sensação é de horror e, por alguns momentos, sua atitude é de revolta. Diante dos discursos sublimes da androide em favor do Imaginário, numa verdadeira impreciação contra o universo da Razão e dos vivos, Ewald se rende e decide levá-la para isolar-se com ela em seu castelo. Despede-se do cientista, e embarca com Hadaly (transportada por meio de um esquife hermético) em um navio, significativamente denominado *The Wonderful*, para a Inglaterra. Casualmente, o cientista observa, num jornal americano, que a embarcação naufragara a partir de um incêndio deflagrado por causas desconhecidas, iniciando-se a partir do compartimento de mercadorias, abrindo até mesmo a perspectiva de que tenha sido a própria androide a causa do sinistro. Após a leitura da matéria, e de receber um telegrama de Ewald em que este dizia estar de luto pela sombra de Hadaly, Edison termina em devaneios melancólicos: “[...] *il frissona, - de froid, sans doute, - en silence*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, 1017).

Semelhante melancolia em um personagem como Edison ocorre em função dos jogos identitários levados a cabo por Villiers, sobretudo em seus aspectos mais fortemente subjetivos. Ao construir o princípio apolíneo (em todas as múltiplas camadas que percebemos no romance), constrói-se, em certa medida, o princípio oposto e complementar, o dionisíaco – ou ao menos uma perspectiva deste: sutilezas de um sujeito (ou deveríamos dizer “transujeito”?) que não pode fugir do espelho de

múltipla e desconhecida! Eis que o **amplo saber, a rara eloquência, a imaginação penetrante dessa adormecida** denominada Sowana – que, fisicamente é a mesma mulher – são coisas **logicamente inexplicáveis!** Tal dualidade não é um fenômeno assombroso? No entanto – embora em níveis de menor intensidade – esse fenômeno está demonstrado, constatado, reconhecido, pela experiência dos magnetizadores sérios, e Sowana só constitui exceção graças ao seu gênero peculiar de nevrose, por ser um exemplo de perfeição anormal desse caso fisiológico. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 359).

³⁸ Acima dos dois amantes, o firmamento voltara a ficar límpido e recamava-se de estrelas que surgiam entre as copas da alameda; a escuridão aprofundava-se, sublime. Com a alma a desvanecer-se no esquecimento, o rapaz sentia-se renascer para a beleza do mundo (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 331).

sua própria alteridade. É por esse motivo que Noiray arremata:

Dans L'Ève future s'unissent pour la première fois aussi parfaitement les trois mondes parallèles du technique, du méta-technique, et du métaphysique. C'est pourquoi l'Andréide peut apparaître, entre toutes les machines que l'imagination littéraire a produites au XIXe siècle, comme la plus accomplie poétiquement et philosophiquement, comme la plus séduisante et la plus digne d'admiration. (NOIRAY, 1982, p. 330).

Não podemos olvidar que, para o bom funcionamento da androide, não foram imprescindíveis somente o artefato técnico e a mágica incorporação “espiritual” de Sowana, mas também, e principalmente, a fé de uma criatura humana na “grande obra”.

Com esse terceiro elemento, a fé, a máquina adquire seu verdadeiro caráter fantástico ao romper com os padrões da “vida normal” assumindo, ao final, mais uma perigosa ambiguidade.

Um primeiro signo dessa ambiguidade encontra-se no fato de que a *andréide* poderia funcionar apenas em ambientes de reclusão. Assim, o seu processo de criação se dá no Éden subterrâneo (*Livre III, l'Éden sous terre*), no reino das toupeiras ou, ainda, na antecâmara do ideal e, posteriormente, é levada pelo lorde em um hermético esquife para o seu ermo castelo.

O segundo signo de ambiguidade está nos motivos noturnos que envolvem não apenas o romance villieriano, mas a própria criação de Edison, que é qualificada como um ser obscuro das sombras. Vejamos alguns excertos que nos evidencia a necessidade da fé de Ewald e dos signos ambíguos da androide:

[...] puisqu'il est avéré que, d'ores et déjà, vous ne vivez qu'avec une Ombre, à laquelle vous prêtez si chaleureusement et si fictivement l'être, je vous offre, moi, de tenter la même expérience sur cette ombre de votre esprit extérieurement réalisée, voilà tout. Illusion pour illusion, l'Être de cette présence mixte que l'on appelle Hadaly dépend de la volonté libre de celui qui OSERA le concevoir. SUGGÉREZ-LUI DE VOTRE ÊTRE ! [...] Soufflez sur ce front idéal ! Et vous verrez jusqu'où l'Alicia de votre volonté se réalisera, seunifiera, s'animera dans cette Ombre. Essayez, enfin ! si quelque dernier espoir vous en dit ! Et vous pèserez ensuite, au profond de votre conscience, si l'auxiliatrice Créature-fantôme qui vous ramènera vers le désir de Vie n'est pas plus vraiment digne de porter le nom d'HUMAINE que la Vivant-spectre dont la soi-disant et chétive 'réalité' ne sut jamais vous inspirer que la sof de la Mort. (VILLIERS, 1986, p. 841-842).³⁹

³⁹ [...] já que está provado que o senhor desde então só tem vivido com uma Sombra à qual imprime tão calorosa e tão ficticiamente o ser, proponho-lhe tentar a mesma experiência com essa sombra de seu espírito que se manifesta exteriormente, eis tudo. Ilusão por ilusão, o Ser dessa presença mista a quem

Ou nos dizeres da própria Hadaly:

Nuit, dit-elle avec une simplicité d'accent presque familière, c'est moi, la fille auguste des vivants, la fleur de Science et de Génie résultée d'une souffrance de six mille années. Reconnaissez dans mes yeux voilés votre insensible lumière, étoiles qui périront demain ; [...] Je suis l'être obscur dont la disparition ne vaut pas un souvenir de deuil. Mon sein infortuné n'est même pas digne d'être appelé stérile ! Au Néant sera laissé le charme de mes baisers solitaires ; au vent, mes paroles idéales ; mes amères caresses, l'ombre et la foudre les recevront, et l'éclair seul osera cueillir la fausse fleur de ma vaine virginité. Chassée, je m'en irai dans le désert sans Ismaël ; et je serai pareille à ces oiselles tristes, captivées par des enfants, et qui épuisent leur mélancolique maternité à couvrir la terre. [...] Si je possédais la vie ! Oh ! que c'est bon de vivre ! Heureux ceux qui palpitent ! Ô Lumière, te voir ! Murmures d'extase, vous entendre ! Amour, s'abîmer en tes joies ! Oh ! respirer, seulement une fois, pendant leur sommeil, ces jeunes roses si belles ! Sentir seulement passer ce vent de la nuit dans mes cheveux !... Pouvoir, seulement, mourir !

Hadaly se tordait les bras sous les étoiles. (VILLIERS, 1986, p. 995-996).⁴⁰

Como vimos, a androide encontrou seu fim, ainda que, em sua constituição técnica, não pudesse, de fato, morrer. Vimos que seu trágico fim no incêndio da embarcação que a conduzia para a Inglaterra provocou intensas angústias em Edison, afinal, para usarmos as palavras semelhantes às do personagem Edison, ninguém pode saber, com certeza, a verdadeira natureza daquilo que tentou forjar, pela simples razão de que toda faca pode se tornar punhal, e de que o uso que fazemos de um

chamamos Hadaly depende da livre vontade daquele que OUSARÁ concebê-lo. INSPIRE-LHE O SEU SER! [...] Sobre a vida nessa fonte ideal! E o senhor verá até onde a Alicia de sua vontade ficará realizada, unificada, vivificada nessa sombra. Tente! Se lhe resta ainda uma última esperança! Então o senhor poderá julgar, com toda a consciência, se essa providencial Criatura fantasma que lhe trará de volta a vontade de viver não é realmente mais digna de possuir o nome de HUMANA do que o Espectro vivo cuja fraca e suposta "realidade" acabou por inspirar-lhe o desejo de morrer. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 147-8).

⁴⁰ –Noite, disse com tocante simplicidade, sou eu, a filha augusta dos viventes, a flor da Ciência e do Gênio, resultado de seis mil anos de esforços. Não reconheceis em meus olhos velados a vossa luz insensível, ó estrelas que perecereis amanhã!? [...] Sou o ser obscuro cujo desaparecimento não vale uma lembrança de luto. Meu seio desafortunado nem é digno de ser chamado de estéril! Ao Nada será abandonado o encanto de meus beijos solitários; ao vento, minhas palavras ideais; minhas amargas carícias, a sombra e o raio as recolherão e unicamente o relâmpago ousará colher a falsa flor de minha vã virgindade. Expulsa, irei para o deserto sem Ismael; e serei igual a essas tristes aves capturadas por crianças e que esgotam sua melancólica maternidade em um ninho na terra. [...] Se possuísse vida! Oh! como é belo viver! Felizes os que sentem o palpitar da carne e do sangue! Oh! Ver a luz, ouvir os murmúrios do êxtase, abrir, feroz, as feridas do amor! Oh! se pudesse respirar, somente por uma vez, enquanto dormitam, essas rosas frescas tão belas! Se pudesse sentir passar a brisa noturna em meus cabelos!... Se pudesse, pelo menos, morrer!

Hadaly, em desespero, torcia as mãos para as estrelas. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 346-7).

determinado objeto dá-lhe outro nome ou sentido e a transfigura: somente a incerteza pode nos eximir da responsabilidade⁴¹.

Neste passo, é hora de deixarmos nossa sublime e obscura Hadaly, fruto do engenho, da arte e da fé, adormecida na antecâmara do ideal e adentrarmos no universo de uma outra criatura não menos estranha e não menos sublime: aquele que, literalmente nasceu de entre os mortos pelas mãos do Doutor Frankenstein.

⁴¹ Cf. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 138.

**CAPÍTULO TERCEIRO – O ROMANCE
FRANKENSTEIN DE MARY SHELLEY E A
TENTAÇÃO LITERÁRIA DA AUTONOMIA DA
CRIATURA PERFEITA**

1.FRANKENSTEIN E O “MONSTRO”

Nossa segunda obra, o célebre romance **Frankenstein** de Mary Shelley só não dispensa apresentações por causa das distorções cinematográficas ocorridas no século XX. Trata-se de um romance que mescla os gêneros epistolar e confessional, tão correntes na modernidade do gênero romance, marcando dessa forma seu compromisso com ele. Ao contrário do que imaginam aqueles que nunca o leram, a obra não descreve nenhum procedimento científico de dotação de vida da criatura. É comum imaginar-se, por influência do cinema, imensos aparatos elétricos a animarem um monstro karlofiano. Outro fenômeno não menos raro é atribuir-se o nome *Frankenstein* não ao cientista, o criador, mas à criatura.

A narrativa inicia-se pelas quatro cartas que Robert Walton envia para sua irmã, Margaret, detalhando sua exploração científica no Pólo Norte. Curiosamente, assim como Victor Frankenstein, esse personagem é também tomado por uma obsessão científica, a de descobrir no pólo norte duas coisas: uma passagem para os países cujas viagens demoravam meses e também os segredos do magnetismo. A obra mescla os gêneros epistolar e confessional. Nessa expedição, o navio de Walton é paralisado pelo gelo, adiando o prosseguimento da viagem. Naquelas gélidas paragens, os tripulantes viram uma estranha criatura em um trenó. O leitor perceberá, posteriormente, que era a criatura de Victor Frankenstein em fuga.

No outro dia, com o degelo das águas, um homem que estava flutuando em uma placa de gelo, e à beira da morte, foi resgatado pelos tripulantes da embarcação. Esse homem, que era o próprio Victor Frankenstein, relata a Robert seus infortúnios, dando início à predominância do tom confessional, com narrativas *en abîme* tão ao gosto dos romances modernos, de Diderot (*Jacques, o fatalista*) e Choderlos de Laclos (*As ligações perigosas*) a Amos Oz (*A caixa preta*), passando por Richardson (*Pâmela*) e Sterne (*Tristan Shandy*). Victor conta como foi sua vida e relata como a sua amada, Elizabeth, entrou para sua família; como era interessado em descobrir a origem das coisas; a morte de sua mãe e o desejo que ela tinha em que Victor se casasse com sua irmã de criação. Por essa época ele é um jovem tomado pela imaginação e pelo entusiasmo por autores à época já ultrapassados como Cornélio de Agripa, Paracelso e Alberto Magno. Desde então assim se descrevia: “*I have described myself as always*

having been imbued with a fervent longing to penetrate the secrets of nature” (SHELLEY, 1994, P. 38)⁴².

Victor vai para a Universidade de Ingolstadt estudar Ciências Naturais. Ao iniciar os estudos um professor o instrui acerca do real “valor” das teorias de Agripa, Paracelso e Alberto Magno. Naquele exato momento ele se sente, com ainda mais convicção, o eleito: *“So much has been done, exclaimed the soul of Frankenstein—more, far more, will I achieve; treading in the steps already marked, I will pioneer a new way, explore unknown powers, and unfold to the world the deepest mysteries of creation.”* (SHELLEY, 1994, p. 46)⁴³.

Após dois anos de estudo, resolve estudar Fisiologia e, após hercúleos esforços, é tomado por uma fantástica intuição e descobre como animar a matéria orgânica já sem vida. O procedimento não é descrito no livro a pretexto do personagem Victor de que tal segredo deveria com ele morrer, a fim de evitar novas tragédias. Então constrói, com partes de cadáveres, um ser gigantesco e ao qual consegue dar a vida. Quando a criatura abre os olhos e respira, percebe que infundiu vida em um ser que lhe causa terror e repulsa. Victor então cai em um sono repleto de pesadelos, ao despertar, vê a face horrenda do monstro, sai correndo desesperadamente pela noite chuvosa e só para quando encontra, descendo de uma carruagem, o amigo de infância, Henry Clerval, amigo este que também viera a Ingolstadt para estudar.

Victor começa a estudar Literatura junto com Henry. Um dia, recebe a notícia de que Willian, seu irmão mais novo, estava morto. Ele retorna imediatamente a Genebra e visita o lugar onde seu irmão foi morto. Lá, vê o “monstro” e logo deduz que ele era o responsável pela morte de Willian. Ao chegar a casa, seu irmão Ernest diz que Justine era culpada pela morte de Willian porque a jóia que ele usava naquele dia foi encontrada em seu poder. Justine foi julgada e condenada à morte pelo crime que, sem dúvida, não cometera.

Melancólico com a morte de Justine, Victor vai às montanhas procurar pela criatura. Ela implora a Victor para que ouça sua história. Ela conta que após receber vida, pegou algumas roupas e seguiu para a floresta. Ali, aprimorou seus sentidos e aprendeu algumas coisas. Nesse lugar, a criatura observou o comportamento dos

⁴² Imaginei-me o eleito para penetrar os segredos da natureza. (SHELLEY, 1998, p. 33).

⁴³ “Por mais que se tenha feito”, bradou a alma de Victor Frankenstein, ‘muito mais eu alcançarei, Desbravarei novos caminhos, explorarei forças desconhecidas e revelarei ao mundo os mistérios da criação.’” (SHELLEY, 1998, p. 42).

moradores de uma cabana, uma família composta por um velho cego de nome De Lacey e seus filhos Felix e Aghata. Eles viviam em Paris e tiveram seus bens confiscados porque Felix ajudou um comerciante turco a fugir da prisão. O turco, em gratidão, prometeu a mão da filha Safie a Felix. Como ela não sabia falar a Língua Inglesa, Felix começa a ensinar-lhe esse idioma. A criatura, de surpreendente inteligência, assiste a essas aulas e aprende a falar em poucos meses. Depois, encontra uma pasta com alguns livros e toma conhecimento da leitura e da escrita. Entrevê-se, aqui, um papel e uma função fundamentais da literatura e do romance modernos: a *metaliteatura* ou o *metaromance*, autoreferência no interior da escritura, caracterizadora do gênero na modernidade. O monstro encontra, entre as roupas, o diário de Victor, onde descobre sua origem e seu criador e passa a odiá-lo. Esse ódio aumenta quando a criatura sente-se rejeitada por aqueles a quem ela considera seus semelhantes, os seres humanos. A criatura vai para Genebra, para encontrar-se com seu criador. Um dia, enquanto descansava, vê um menino brincando na floresta. Movida por impulso, agarra o menino que começa a gritar dizendo que seu pai Frankenstein o castigaria. Ao ouvir esse nome, a criatura mata o garoto. Logo depois, encontra uma jovem adormecida em um celeiro e coloca em sua roupa a jóia que retirou do garoto.

Ao terminar sua história, o monstro pede a Victor para fazer-lhe uma companheira. Victor concorda com essa ideia e viaja para Inglaterra para construir a nova criatura. Ao dar início aos preparativos para gerá-la, Victor percebe que está cometendo outro erro e a destrói antes de lhe dar vida. Isso desperta a ira vingativa do monstro que promete, com todas as letras, estar presente em sua noite de núpcias, próxima de se concretizar. Victor abandona a ilha e, chegando na Irlanda, é acusado da morte de seu amigo Henry. Ao ver o corpo, desespera-se e cai em um profundo coma. Após recuperar a saúde, Victor é absolvido das acusações e retorna a Genebra decidido a casar-se com Elizabeth. Após o casamento, o casal segue para sua noite de núpcias. Victor arma-se e aguarda que a criatura venha ao seu encontro. Ouve um grito terrível e encontra Elizabeth morta no leito nupcial. Através das vidraças, vê a figura sinistra do “monstro”, que some no lago. Movido pela vingança, Victor passa a perseguir a criatura por várias partes do mundo. Essa perseguição só termina quando encontramos no ponto inicial da narrativa, no momento em que fica preso em um bloco de gelo no mar e é salvo por Robert. Assim, nesse contexto, termina a narrativa de Victor Frankenstein. O que se segue foi descrito por Walton. Várias vezes Robert

tentou arrancar de Victor informações sobre a criação do “monstro”, mas ele negou-se sempre a dar informação. A saúde de Victor piora e culmina com a sua morte. Na noite em que isso ocorreu, Robert entra na cabina onde estava o corpo de seu amigo e depara com a criatura chorando debruçada sobre o cadáver. A criatura diz que rumaria para o norte. Imediatamente a isso, salta em uma jangada e desaparece para sempre.

Quase dois séculos depois, a obra de Mary Shelley é de uma atualidade temática surpreendente face aos rumos da ciência atual, com as inovações da engenharia genética e a possibilidade da clonagem humana, reprodução de órgãos pelo sistema de células-tronco, inseminação *in vitro*, etc. Um dos pilares que mantêm a atualidade da obra é, sem dúvida, a teia mítica que ela invoca. A perenidade desses mitos infunde atemporalidade à obra transformando-a num mito moderno apresentado no gênero que o caracteriza na nossa época: o romance. Para Lecercle, há alguns sintomas de mito em relação a Frankenstein. O primeiro seria o esquecimento da origem textual do romance, de quem é o autor, e da época em que surgiu. Um segundo sintoma seria o fato de a criatura eclipsar seu criador, e a própria autora, Mary Shelley. Uma terceira característica seria as constantes multiplicações da obra, em suas versões teatrais, quadrinhos, games e cinematográficas. Trata-se, segundo Lecercle, de uma história incessantemente recomeçada. Para este autor, Frankenstein é um “*gran mito moderno, que hace vibrar una cuerda en lo más profundo de nuestra naturaleza humana*” (LECERCLE, 2001, p.9).

O primeiro e mais evidente mito relacionado ao romance é o do Prometeu acorrentado. Lembra José Paulo Paes que Prometeu, “além de ser o antepassado mais remoto de todos os bruxos, alquimistas e aprendizes de feiticeiros”, não é apenas aquele que rouba o fogo celeste para dá-lo a humanidade, mas o criador mesmo “da raça humana, ao amassar com argila e barro o primeiro homem, a quem Atena insuflou o sopro da vida” (PAES, 1985, p. 239). Esses detalhes relacionados ao barro e ao sopro, para Paes, são suficientes para ressaltar o caráter adâmico de Prometeu e, por via de consequência, a vertente adâmica da história de Frankenstein e sua criatura. Até mesmo o castigo de Prometeu encontra sua similaridade em **Frankenstein**, punido “por sua própria consciência de culpa no mundo da evolução darwiniana, onde Deus nada mais tem a fazer, nem mesmo punir os usurpadores de seu poder de criação” (PAES, 1985, p. 239). Outro aspecto prometéico em Frankenstein é o caráter titânico da criatura. Prometeu, lembremos, era filho de um dos monstruosos titãs. Ainda para José Paulo Paes:

O monstro de Frankenstein é um titã por sua altura e força descomunais, sobre-humanas, no que parece ele implicar o sonho, fracassado, embora, da criação do super-homem, o qual encontraria em Nietzsche, anos mais tarde e em outra ordem de ideias, a sua formulação filosófica definitiva. Ao criar o super-homem, o homem se coloca acima de Deus, que só conseguiu criar o próprio homem... (PAES, 1985, p. 239)

Outro mito relacionado, e também um *topoi* literário que toma corpo, especialmente a partir do Iluminismo, é o do bom selvagem, que nada mais é que o ser humano em seu estado de natureza, sem conhecimento prévio do bem e do mal. Integrado à natureza, o bom selvagem não encontra conflitos com o outro na satisfação de suas necessidades. Originário desse estado de natureza é a conversão deste para o estado civil que corrompe o indivíduo. Aqui, como nota PAES, encontramos sempre “um eco da nota de crítica social sempre implícita no confronto Natureza *versus* Civilização, com a positividade posta no primeiro termo da oposição, confronto que o Bom Selvagem, nas suas várias transfigurações, foi o símbolo por excelência” (PAES, 1985, p. 238). Apesar dos benefícios da vida coletiva com o desenvolvimento da Lei, da racionalidade e da emotividade individuais, a coletividade torna possível a violação da liberdade, da segurança e da igualdade do sujeito, bem como a exploração econômica entre seus membros, muitas vezes travestida, justamente, em liberdade, em segurança e em igualdade. Nesse contexto, a criatura é o exemplo típico do bom selvagem, vivendo em estado de natureza, mas cuja tentativa de passagem para o “estado civil” será a mais traumática possível. O novo ser passa por um processo de aprendizagem, no qual se inclui a aquisição das noções de bem e de mal. O monstro, a certa altura, observa os moradores de uma cabana, dos quais tentaria, inutilmente, aproximar-se.

Com isso, foi-lhes aprendendo, a pouco e pouco, a língua, os hábitos, o conhecimento do mundo; este se ampliou enormemente a partir do momento em que encontrou abandonados na floresta, a que ia na calada da noite buscar frutas e raízes para alimentar-se, alguns livros cujos caracteres conseguiu, à força de muita aplicação, finalmente decifrar. Essa apaixonada atividade de *voyeur* e mais tarde de leitor, incutiu-lhe no espírito virgem as ideias e os sentimentos humanos, de par com certas perplexidades nascidas da comparação da afeição familiar que via reinar entre os moradores da cabana com os relatos históricos de guerras e morticínios lidos nos livros: mal lhe parecia pudessem ser obra de seres da mesma espécie. (PAES, 1985, p.238)

Não apenas por ser o primeiro homem artificial, mas igualmente por essa

dolorosa tomada de conhecimento do bem e do mal, por essa mordida do fruto proibido em suma, torna a criatura um ser essencialmente adâmico. Assim como Adão, tal saber torna o “monstro” para sempre amaldiçoado, vaticinando sua queda, ou seja, a perda trágica e definitiva de seu estado natural.

Para José Paulo Paes, essa característica adâmica do monstro, “recorda de imediato a lenda medieval judaica do *golem*, palavra hebraica que significa *embrião*” (PAES, 1985, p. 239). Tanto o *golem* como Adão são criados a partir do barro. A narrativa mais conhecida é a lenda de um rabino de Praga, Low, que teria criado um *golem* para defender um gueto judaico de Praga contra ataques anti-semitas. O rabino “persuadiu o Imperador Rodolfo de ser capaz de dar vida a um *golem*, ou seja, a um feio e tosco Adão moldado em barro, mediante certos exorcismos” (PAES, 1985, p. 239).

O conhecimento desmedido de um único indivíduo que pode colocar em risco a raça humana lembra, por sua vez, a lenda do Fausto, celebrizada, dentre outros escritores, por Goethe, na qual

um alquimista que se atreve a ir além das limitações do conhecimento humano por via de um pacto com o Diabo, de cujas garras, no grande poema de Goethe, ele é salvo por (...) ter o instinto do ‘único e verdadeiro caminho’, o mesmo instinto que leva Victor Frankenstein a renunciar à sua perigosa ciência por amor da humanidade ameaçada. (PAES, 1985, p. 239).

Em 1818, o aparecimento de um romance como **Frankenstein**, especialmente em virtude de seu enorme sucesso, pode ser considerado como o início da expressão de um sentir concomitantemente antigo e novo. A obra de Mary Shelley tem como protagonista a ambição humana que leva o homem para além de seus limites, direcionando-o a horizontes divinos na esperança de ser sempre melhor e de, por fim, obter prestígio eterno. Na época em que Shelley escreveu seu romance não havia ainda, em relação ao que hoje se sabe, grandes conhecimentos médicos acerca do funcionamento do corpo humano, tanto que o jovem Frankenstein dá vida à sua criatura penetrando os mistérios da natureza somente após pesquisar na ímpia e repugnante umidade dos túmulos e depois de muito torturar animais vivos. Frankenstein, jovem estudante de boa família, na sua obsessão de criar vida a partir da matéria inanimada, recolhe ossos de catacumbas transforma um único cômodo em uma sala de anatomia e matadouro, a fim de animar a matéria morta e, assim, tornar-se

o criador de uma nova espécie. Em perversa exaltação intui sua condição prometêica:

Life and death appeared to me ideal bounds, which I should first break through, and pour a torrent of light into our dark world. A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. (SHELLEY, 1994, p51)⁴⁴.

Através de uma visão romântica da ciência, a autora, inspirando-se nos mitos de Fausto e de Prometeu, renova o velho desejo de substituir Deus na obra de criação da vida, superando os limites naturais entre vida e morte. Frankenstein criou um ser humano de estatura gigantesca, empenhando-se noite e dia em sua obra. Finalmente, quando o trabalho foi concluído, seu ardor foi substituído por uma horrível sensação:

[...] but now that I had finished, the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart. Unable to endure the aspect of the being I had created, I rushed out of the room and continued a long time traversing my bedchamber, unable to compose my mind to sleep. (SHELLEY, 1994, p. 55)⁴⁵.

Esta obra, da qual foram tirados muitos filmes góticos, contém um elemento excepcional, especialmente à luz do atual desenvolvimento científico: o da criatura que se tornou um demônio para seu criador, que tem a capacidade de amar e de odiar, capacidade esta que a conduz em seu desejo de vingança motivado pela rejeição que a humanidade lhe dedica. Consumada a vingança, a criatura afirma:

When I run over the frightful catalogue of my sins, I cannot believe that I am the same creature whose thoughts were once filled with sublime and transcendent visions of the beauty and the majesty of goodness. But it is even so; the fallen angel becomes a malignant devil. (SHELLEY, 1994, p. 213)⁴⁶.

O filme que marcou o início da longa jornada do “moderno Prometeu” no cinema foi **Frankenstein** (1931), de James Whale. Como o vampiro Nosferato (1922), de Murnau, o filme pertence ao expressionismo alemão, hipótese sustentada pelo

⁴⁴ Eu seria o primeiro a romper os laços entre a vida e a morte, fazendo jorrar uma nova luz nas trevas do mundo. Seria o criador de uma nova espécie – seres felizes, puros, que iriam dever-me a sua existência. (SHELLEY, 1998, p. 49).

⁴⁵ Eis que, terminada a minha escultura viva, esvaia-se a beleza que eu sonhara, e eu tinha diante dos olhos um ser que me enchia de terror e repulsa. Incapaz de suportar aquela visão apavorante, precipitei-me pela porta e corri para o meu dormitório, onde fiquei, por longo tempo, a andar de um lado para outro, incapaz de controlar-me e deitar-me para tentar o esquecimento pelo sono. (SHELLEY, 1998, p. 53)

⁴⁶ “Quando relembro a cadeia das minhas iniquidades, não posso crer que sou a mesma criatura cujos pensamentos eram antes repletos de sublimidade e de visões do bem. Mas é justamente assim. O anjo decaído torna-se demônio.” (SHELLEY, 1998, p. 214).

intenso jogo de luz e sombras, cujo contraste se torna a matriz do conjunto e cria um mundo sulcado. O espaço é construído com base em uma geometria gótica.

Luz e sombras representam, conceitualmente, a contínua dicotomia entre o bem e o mal, na qual o mal é a criatura que se parece com o próprio monstro da derrota. Ao contrário da criatura de Mary Shelley, o monstro do cinema não fala e comete atrocidades sem lógica, fato que se justifica nas cenas imediatamente anteriores à sua criação, quando seu cérebro é trocado pelo de um criminoso, lembrando a clássica escola de Lombroso. Não são, portanto, experiências da condição humana que transformam a criatura em um monstro, mas apenas o fato de um “cérebro anormal” ter sido roubado por engano, posto que se encontrava ao lado do “cérebro bom”, expostos que estavam na sala de anatomia. Desta forma, o filme exclui a complexa análise psicológica da criatura e, por conseguinte, de seu criador, aspecto tão pungente no livro. No mais, o próprio Frankenstein é representado apenas como um “cientista louco” em busca de fama eterna e quase completamente privado de amor e de devoção à família.

É interessante notar que esse Frankenstein fílmico, estrelado por Covin Clive, é nomeado Henry, e não Victor, que é o fiel amigo da família Frankenstein e secretamente apaixonado por Elizabeth. Em nosso entender, Victor e Henry representam as duas personalidades de Frankenstein, luz e sombra, que novamente vêm dividir e realçar o contraste entre o bem e o mal.

O monstro, como se fosse possuído pelo diabo, é condenado por uma multidão enfurecida e morre no incêndio do moinho, local onde Frankenstein lhe dera a vida. O bem triunfa sobre o mal e na casa da família de Henri se brinda ao pai, não mais à criatura disforme.

A mais recente performance cinematográfica do romance **Frankenstein** de Mary Shelley, é o seu homônimo de 1994, de Kenneth Branagh, com Robert de Niro no papel da criatura. É um trabalho mais fiel ao livro, em comparação com as filmagens anteriores, ainda que tal fidelidade possa ser questionada e taxada como insatisfatória por parte da crítica.

O clássico romance de Mary Shelley, não obstante o que poderíamos denominar “distorções cinematográficas” tem gerado interesse e polêmica até os dias de hoje. Nele, a autora aborda temas profundos, como as relações entre homem e Deus, a dificuldade do ser humano em aceitar a morte e, em especial, apresenta, pela primeira vez no mundo artístico, uma criatura artificial capaz de experimentar emoções

claramente humanas. Essa constatação tornou possível fazer-se uma indagação fundamental para a Ciência e a Filosofia: seria possível construir um artefato capaz de experimentar emoções?

As respostas para esta crucial indagação não são pacíficas e foge ao escopo do presente trabalho. Questão mais importante do que essa é a permanência do mito de Frankenstein. Segundo se depreende das páginas de José Paulo Paes, o mito, ao contrário de outros seus similares mais antigos, não se degradou em comédia. Segundo este mesmo autor,

Isso quer dizer que ainda não nos separamos “alegremente” do passado simbolizado por Frankenstein, como o faria supor a degradação do mito em comédia. Vê-lo, como agora o vemos, sob a ótica do ridículo é um ato menos de libertação que de autodefesa da própria neurose por ele articulada no nível da fantasia (PAES, 1985, p. 232)

Para Paes, o mito continua presente porque constitui uma metáfora das questões levantadas pela cibernética, a exemplo do livro *God and Golem, Inc* em que Norbert Wiener, o criador da cibernética, em meados dos anos 1960, trazia à baila as intrincadas questões entre religião e ciência. Embora se posicionando do lado dos cientistas, Wiener aborda três aspectos da cibernética que traziam, em seu bojo, implicações religiosas. O primeiro consistiria na criação de máquinas capazes de algum aprendizado, fato que consistiria em furto de uma prerrogativa de Deus, se levarmos em conta que somente seres vivos dotados de consciência, especialmente o homem, são capazes de aprender pela experiência. O segundo caso, por sua vez, verificar-se-ia na construção de máquinas capazes de criarem outras máquinas, ou seja, a construção de máquinas autorreplicantes o que, em última análise, consistiria, igualmente, na usurpação de uma prerrogativa divina pelo cientista moderno. O terceiro ponto, por fim, encontrar-se-ia nas

relações entre máquinas e seres vivos, relações que a seu ver suscitavam preocupações ‘de ordem ética’. Entre elas, o ‘pecado’ de ‘utilizar a mágica da moderna automação para enriquecer’, isto é, ‘para atender aos interesses de uma ‘economia baseada no lucro’ ou então para liberar os terrores apocalípticos da guerra nuclear’ (PAES, 1985, 241).

Ainda segundo Paes, Wiener apenas reaviva e racionaliza as fantasias da esquecida Mary Shelley, o que confirmaria o caráter premonitório e sinistro dessas

mesmas fantasias, que ainda estão presentes no mundo científico da atualidade. Numa linha menos psicanalítica, e também negando a morte do mito, Giassone afirma que, “na verdade, uma determinada forma de se fazer cinema, sobretudo de terror, é que foi transformada em comédia; as personagens – sobretudo o monstro – de *Frankenstein* são, nesse caso, apenas o veículo, e não o alvo da ‘morte cômica’” (GIASSONE, 1999, p. 97).

De fato, o mito frakensteiniano continua vivo em insuspeitas searas. Renato Pereira de Figueiredo, em seu **Frankenstein, o Prometeu Moderno** (2010) traça um breve histórico de como biotecnologias fugiram ao controle de seus criadores, num arco que compreende o período que vai de Brown-Séquard, no século XIX, até o caso Rebeca Gusmão. O primeiro foi um respeitado fisiologista que, “interessado em reverter os efeitos do seu declínio físico, aplicou em si mesmo injeções subcutâneas de extratos feitos dos testículos de cães e de porcos da índia” (FIGUEIREDO, 2010, p. 89). Por volta de 1894, após o falecimento de Séquard, a substância criada por ele havia fugido ao seu controle, passando a ser usada indiscriminadamente para as mais diversas finalidades.

O experimento de Brown-Séquard daria origem, cerca de quatro décadas mais tarde, ao desenvolvimento da testosterona, conforme aponta o mesmo Figueiredo (2010, p. 96). O fenômeno descrito por esse em relação ao “elixir da vida”, vulgarizado com o nome de Séquarina, é bem visível nos dias de hoje em que jovens se valem da testosterona não para fins terapêuticos, mas por mera vaidade estética em academias de musculação, isso sem mencionarmos o Viagra, utilizada não para recuperar a potência sexual – finalidade precípua desse fármaco – mas simplesmente para produzir uma suposta melhora do desempenho sexual.

Seguir a trajetória da testosterona quando ainda era um extrato de glândulas genitais de cães e de porquinhos-da-índia, e sua passagem para o mundo da vida com os humanos, onde ela passou a se relacionar com organizações internacionais, equivale a fazer uma viagem ainda mais longa que aquela empreendida por Victor Frankenstein no enalço de sua criatura. Implica admitir a existência permanente de interesses, tensões, permutas, conflitos e contradições nas relações entre humanos e não-humanos. Implica ainda reconhecer que “vivemos em sociedades que têm por laço social os objetos fabricados em laboratórios”, como Diz Latour (1994, p. 27). (FIGUEIREDO, 2010, p. 124).

Caracterizada como algo não-humano que adquire, por assim dizer, “vida própria” e passa a influenciar a vida de humanos, como no caso de Rebeca Gusmão

que foi flagrada com nível de testosterona acima do permitido pelo Comitê Olímpico Internacional, a testosterona é um desses “agentes” que escaparam ao controle de seus criadores. O mesmo se dá, conforme Figueiredo, com todos os métodos laboratoriais de detecção de “substâncias proibidas” aos atletas. Tais métodos, bem como as substâncias que eles prometem detectar, também escapam ao controle de seus criadores e passam a tornar-se uma obsessão jurídico-científica pela descoberta da “verdade” no esporte, colocando outras questões, tais como: “quem deve ser responsabilizado pelo uso da testosterona no esporte? A sociedade, as entidades de gestão esportiva? O médico, o preparador físico ou o próprio atleta? Ou enfim, o grande culpado, o cientista ou a indústria que produziu uma determinada substância farmacológica?

Enfim, há uma gama de complexos questionamentos e de intrincadas relações nas quais, a cada dia, novas criaturas, à revelia de seus criadores, vêm impor a todos, de maneira renovável, mas permanente, suas insolúveis situações. Porém, voltando ao romance de Mary Shelley, e mais uma vez acompanhando Figueiredo podemos ler que:

Inversamente ao que tentam nos fazer crer as inúmeras variações posteriores de Frankenstein, o personagem Victor Frankenstein não é um cientista louco nem sua criatura é uma incontável ameaça à sociedade. A história do aprendizado da Criatura junto aos habitantes da choupana dos De Lacey, e a sua formação sentimental, cujo desvio para o “mal” é fruto de um processo social, mostram que o seu comportamento não estava definido no nascimento e que são as circunstâncias que modelaram o monstro. A Criatura só se torna monstro ao ser renegada por seu criador. Por outro lado, a incapacidade de reconhecer, aceitar e conviver com o caráter ambíguo e híbrido de sua criatura faz do personagem Frankenstein um moderno que acredita na purificação e na representação dos não-humanos, e mostra que o que torna a ciência um instrumento perigoso e incontável não é a sua audácia, sua experimentação, seu calor e incerteza, mas sua objetividade, frieza e extraterritorialidade. (FIGUEIREDO, 2010, p. 126-127).

Os caminhos da Ciência são certamente sinuosos e algo temerários, como o diz Figueiredo. Entretanto, não menos sinuoso foi o caminho de aprendizado da criatura do Dr. Victor Frankenstein. Vejamos, portanto, a parte deste desenvolvimento que ocorreu por meio da Literatura.

2. A EVOLUÇÃO DO “MONSTRO” POR MEIO DA LITERATURA

Não podemos olvidar que na sua trajetória a criatura evolui para um conhecimento de si, processo que se inicia pelas mais tenras sensibilidades, até culminar com as grandes obras literárias com a qual o “monstro” tomou contato.

Quando pensamos em literatura de formação e educação, inevitavelmente lembramos de uma das mais ricas manifestações literárias, o *Bildungsroman*, romance de formação, que tem no **Wilhelm Meister** de Goethe seu expoente paradigmático. Se encaramos o *Bildungsroman* como um gênero particular do discurso romanesco, entramos em perigoso território no qual corremos constantemente o risco de derrapar. Afinal, podemos questionar-nos sobre em que medida a ideia de romance de formação não está unicamente ligada ao romance goethiano a ponto de considerarmos a tradição do gênero como apenas uma série de obras que se alinham a partir do **Meister**, romance daquele autor. Neste sentido, é particularmente interessante a proposta de Wilma Patrícia Maas, que considera o “*Bildungsroman* como um *signo literário*, construído pela conjunção do termo *Bildungsroman*, criado por Karl Morgenstern em 1803, e do romance de Goethe *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*” (MAAS, 2001, 261).

A citação de Morgenstern, aqui (embora reconhecível apenas para aqueles que estão familiarizados com a temática do romance de formação), é muito útil. Afinal, além de dar à luz o termo em questão, lança algumas bases que serão posteriormente desenvolvidas nos estudos sobre o *Bildungsroman*. Tais bases, por sinal, podem ser aproveitadas se, fugindo da polêmica do gênero e de suas especificidades, chegarmos ao campo mais lato da temática de formação e educação aplicada à literatura. Tal ampliação, longe de ser uma flexibilização de rigor analítico, apenas aponta para as múltiplas possibilidades de tal enfoque. De acordo com Morgenstern, traduzido e citado por MAAS (2000), o *Bildungsroman* tem tal nome:

[...] sobretudo devido ao seu conteúdo, porque [ele] representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade; em segundo lugar, também porque [...] promove a formação do leitor através dessa representação, de uma maneira muito mais ampla do que qualquer outro tipo de romance. (*apud* MAAS, 2000, p. 46)

Esses elementos, tanto a trajetória aprimoradora quanto o caráter exemplar para o leitor, são particularmente importantes para o pensamento da literatura de formação e educação em geral. Somando-se, a esses dois aspectos, mais três (também apontados por Wilma Patrícia Maas ao tratar da constituição do paradigma literário do gênero), a saber, o elemento picaresco, a aproximação pietista e os temas de aventura e viagem, chegaremos a um universo capaz de embasar adequadamente a leitura de um trecho específico de **Frankenstein**, no qual a criatura narra ao seu criador o processo de sua formação.

Dada a complexidade literária de **Frankenstein**, é interessante verificar os traços do romance de formação em um recorte específico da narrativa, quais sejam, os capítulos XI a XVI, nos quais a criatura narra os aspectos formativos de sua evolução moral. Narrados pelo “monstro” em primeira pessoa, esses capítulos mostram que ele é um personagem em devir, em evolução, e não uma “unidade estática”. Ele tem, ademais, consciência de sua não aceitação por parte de seus semelhantes, devido ao estigma por sua hedionda aparência e cuja solução encontrar-se-á apenas na morte ou no exílio.

Uma outra característica dos romances de formação é a presença de um preceptor. Em **Frankenstein** não há essa figura que o gênero exige. No entanto, não se pode dizer que ela é totalmente ausente. Para a criatura funcionará como preceptor a família de De Lacey, bem como os três livros fundamentais da literatura européia lidos e comentados por ele: **Os sofrimentos do jovem Werther** de Goethe, **Vidas Paralelas**, de Plutarco e **Paradise Lost** de Milton.

Assim, verificamos, em **Frankenstein**, a presença de cada um desses traços presentes na obra, a saber: a evolução e as provações da criatura, partindo de um estado inicial de embrutecimento e animalidade, sua inadaptação ao mundo derivada da rejeição que sofre, bem como a figura do preceptor, encarnada na família De Lacey e nas obras literárias. Veremos, neste passo, como encontramos o ideal de *Bildung* transfigurado na danação e na rendição daquele que se transforma ao se formar, na sua condição de “anjo decaído”, realizando uma inversão evidente da forma do romance de formação.

Quando Victor Frankenstein vai ao encalço da criatura, passa pelo vale das cabeceiras do rio Arveiron e logrará encontrá-la, em um percurso de verticalidade, somente depois de escalar o Montanvert. A paisagem é sombria, gótica, melancólica que, porém, induz a enganador prenúncio de paz: “*They congregated round me; the*

unstained snowy mountaintop, the glittering pinnacle, the pine woods, and ragged bare ravine, the eagle, soaring amidst the clouds— they all gathered round me and bade me be at peace” (SHELLEY, 1994, P. 92)⁴⁷.

Pouco mais adiante, o ambiente será descrito de modo sombrio, tal como está a alma de Victor, num procedimento narrativo mais próximo do Romantismo do que de qualquer outra escola literária:

The pines are not tall or luxuriant, but they are sombre and add an air of severity to the scene. I looked on the valley beneath; vast mists were rising from the rivers which ran through it and curling in thick wreaths around the opposite mountains, whose summits were hid in the uniform clouds, while rain poured from the dark sky and added to the melancholy impression I received from the objects around me. (SHELLEY, 1994, p. 93)⁴⁸.

Não é gratuito que o encontro entre criador e criatura vá dar-se nas alturas dos alpes suíços. Trata-se de um local isolado e alto, simbólica e miticamente, mais próximos do céu e de Deus. No momento exatamente anterior ao aparecimento da criatura a Victor, ele é tomado pelo êxtase e pelo misticismo:

My heart, which was before sorrowful, now swelled with something like joy; I exclaimed, ‘Wandering spirits, IF indeed ye wander, and do not rest in your narrow beds, allow me this faint happiness, or take me, as your companion, away from the joys of life.’ (SHELLEY, 1994, p. 94)⁴⁹.

É nesses píncaros alpinos que a criatura cobra de seu progenitor condições dignas de existência. Victor tenta matar a criatura com suas próprias mãos, mas esta lhe escapa com facilidade e roga para que o ouça:

Yet it is in your power to recompense me, and deliver them from na evil which it only remains for you to make so great, that not only you and your family, but thousands of others, shall be swallowed up

⁴⁷ “O cume altaneiro coberto de neve, os bosques de pinheiros, as formações geladas, como gigantescas estalagmites, a ravina, selvática e misteriosa, formava um círculo em torno de mim, como a envolver-me numa mensagem de paz.” (SHELLEY, 1998, p. 90).

⁴⁸ Os pinheiros não são altos nem luxuriantes, mas sombrios, e emprestam ao cenário um ar severo. Olhei para baixo, na direção do vale. Lençóis de neblina subiam dos rios que corriam através da baixada, encrespando-se com densas coroas em volta das montanhas opostas, cujos píncaros perfuravam as nuvens, enquanto a chuva jorrava do céu plúmbeo, aumentando a impressão melancólica que o ambiente exercia sobre mim. (SHELLEY, 1998, p. 91)

⁴⁹ Obedecendo a um impulso do meu coração, até há pouco triste, e agora possuído de intensa alegria, bradei para o vazio: – Ó espíritos errantes, que por acaso por aqui andais vagando e em vosso leito não encontrais repouso, permiti-me esta pouca felicidade, ou levai-me convosco, por mão amiga, para além das alegrias desta vida! (SHELLEY, 1998, p. 92).

in the whirlwinds of its rage. Let your compassion be moved, and do not disdain me. Listen to my tale; (SHELLEY, 1994, p. 96)⁵⁰

O criador vê alguma sensatez e discernimento nas palavras da criatura e consente em ouvir sua história, inclusive para confirmar ou desmentir sua culpa no assassinato de seu irmão William. O *locus*, porém, não é favorável à regularização de sentimentos. O contraste entre o físico e a necessidade de equilíbrio é marcante.

O cenário inóspito e hostil desempenha nesse episódio um paralelismo entre a situação penosa que vive os dois personagens e a necessidade de acerto, de busca de solução para os sérios problemas daquele momento vivenciados tanto pelo criador, como por sua criatura. Trata-se de procedimento que seria típico do Romantismo, mas que no caso aplica-se adequadamente no contexto das grandes indagações e tentativas de resposta do enredo e dos personagens.

Há uma interlocução entre o texto literário, o contexto geográfico e as inseguranças filosóficas vividas pelos personagens, numa verdadeira síntese imagética do clima psicológico da situação.

No capítulo XI tem início, pois, a narrativa da criatura, na qual descreve sua situação inicial à beira animalidade, conforme podemos constatar no seguinte excerto:

I saw, felt, heard, and smelt at the same time; and it was, indeed, a long time before I learned to distinguish between the operations of my various senses.[...] I was a poor, helpless, miserable wretch; I knew, and could distinguish, nothing; but feeling pain invade me on all sides, I sat down and wept.[...] No distinct ideas occupied my mind; all was confused. I felt light, and hunger, and thirst, and darkness;[...] Sometimes I tried to imitate the pleasant songs of the birds but was unable. Sometimes I wished to express my sensations in my own mode, but the uncouth and inarticulate sounds which broke from me frightened me into silence again.(SHELLEY, 1994, p. 98-99)⁵¹

Em que pesem alguns aspectos de consciência sensorial e de discernimento da situação em que se encontra a personagem, estamos diante da criatura animalizada,

⁵⁰ Todavia está em seu poder compensar-me e, em troca, livrar os homens de um mal cuja intensidade e alastramento dependem tão-somente de você, e que, muito mais do que apenas a você e sua família, pode estender-se a milhares de outros. Que sua compaixão seja tocada, e lance sua misericórdia sobre mim! É preciso que ouça minha história. (SHELLEY, 1998, p. 95)

⁵¹ Eu via, sentia, percebia odores e ouvia, ao mesmo tempo. De fato, passou-se longo intervalo até que eu aprendesse a distinguir e dirigir as diversas funções dos meus sentidos. [...] Então comecei a ter consciência de que era um pobre ente, desamparado e miserável. Nada sabia, nem sequer distinguir as coisas. No entanto, já conhecia a dor. [...] Não havia qualquer ideia distinta em minha mente. Era tudo muito confuso. Via a luz, sentia fome, sede, e as trevas. [...] Outras vezes tinha o desejo de exprimir minhas sensações à minha própria maneira, mas de minha garganta não saíam mais do que sons roufenhos e desarticulados, que me amedrontavam e faziam-me silenciar. (SHELLEY, 1998, p. 97-98).

seja pela indistinção de sentidos, seja pela ausência de linguagem capaz de exprimir seus anseios mais primevos. Não há, ainda, conhecimento do bem e do mal, mas que, em sua trilha, haverá de ser obtido. Nessa estreita vereda, cujo caminho apenas aparentemente se bifurca entre o Bem e o Mal, ela encontrará sua danação.

O aprendizado da criatura resume a evolução humana, não apenas no sentido biológico, mas sobretudo no sentido cultural do termo. Sua experiência com o fogo em um dia de frio é paradoxal, uma vez que é de alegria e dor: *In my joy I thrust my hand into the live embers, but quickly drew it out again with a cry of pain.* (SHELLEY, 1994, p. 100)⁵². Mas não sabia como fazê-lo ou dominá-lo: *In this emigration I exceedingly lamented the loss of the fire which I had obtained through accident and knew not how to reproduce it. I gave several hours to the serious consideration of this difficulty, but I was obliged to relinquish all attempt to supply it* (SHELLEY, 1994, p. 100)⁵³.

Seus primeiros contatos com humanos são traumáticos. As pessoas fogem de sua presença sem que ele consiga atinar com o motivo. Por fim, encontra um solitário abrigo numa pequena choupana de uma humilde propriedade rural. A família que a habitava era constituída por um ancião cego, que mais tarde o leitor verá chamar-se De Lacey, e por seus dois filhos, Agatha e Felix. A partir daí dar-se-á seu maior aprendizado: o dos valores éticos, o da História, o do domínio da linguagem falada e escrito e, por fim, seu contato com a literatura.

De início aprende um dos valores éticos fundamentais que embasam qualquer convivência humana, o princípio de dar a cada um uma parcela do que é seu a fim de possibilitar a sobrevivência coletiva. Porém, o valor da caridade é mais do que isso. Esse desejo de ajuda ao próximo acaba proporcionando, por sua vez, seu próprio prazer, para além da ajuda ofertada. É a confirmação do pressuposto cristão do “é dando que se recebe”:

I had been accustomed, during the night, to steal a part of their store for my own consumption, but when I found that in doing this I inflicted pain on the cottagers, I abstained and satisfied myself with berries, nuts, and roots which I gathered from a neighbouring wood. ‘I discovered also another means through which I was enabled to assist their labours. I found that the youth spent a great part of each

⁵² Nessa euforia meti as mãos nas brasas vivas, mas logo as retirei com um grito de dor. (SHELLEY, 1998, p. 99).

⁵³ Ao partir, doía-me perder o fogo que eu obtivera por acaso e não sabia como reproduzir. Por várias horas concentrei-me nessa dificuldade, mas fui obrigado a desistir de todas as tentativas de resolvê-la [...] (*idem*, p. 100).

day in collecting wood for the family fire, and during the night I often took his tools, the use of which I quickly discovered, and brought home firing sufficient for the consumption of several days. (SHELLEY, 1994, p. 107)⁵⁴.

Se o reconhecimento da alteridade foi de fácil apreensão, mais complicado, porém, será o domínio da linguagem:

I found that these people possessed a method of communicating their experience and feelings to one another by articulate sounds. I perceived that the words they spoke sometimes produced pleasure or pain, smiles or sadness, in the minds and countenances of the hearers. This was indeed a godlike science, and I ardently desired to become acquainted with it. But I was baffled in every attempt I made for this purpose. Their pronunciation was quick, and the words they uttered, not having any apparent connection with visible objects, I was unable to discover any clue by which I could unravel the mystery of their reference. (SHELLEY, 1994, p. 107-108)⁵⁵.

Nessa área, o aprendizado foi lento e gradativo, tal como ocorre com as crianças ao aprenderem a falar, e passou primeiro pelos substantivos concretos, conseguindo, primeiramente, entender significados como “*fogo, leite, pão e lenha*”. Os substantivos abstratos lhe deram mais trabalho ao intelecto, mas acabaram apreendidos também: “Eu já distinguia também várias outras palavras, sem contudo ser capaz de compreendê-las ou aplicá-las, tais como *bom, querido, infeliz*” (idem, p. 107).

Felix tinha o hábito de ler para a irmã e para o pai à noite. A criatura tem uma rápida e eficaz percepção do ato:

This reading had puzzled me extremely at first, but by degrees I discovered that he uttered many of the same sounds when he read as when he talked. I conjectured, therefore, that he found on the paper signs for speech which he understood, and I ardently longed to comprehend these also; but how was that possible when I did not even understand the sounds for which they stood as signs? (SHELLEY, 1994, p. 109)⁵⁶.

⁵⁴ Eu habituara-me a furtar, durante a noite, uma parte de suas escassas provisões, para meu sustento, mas quando verifiquei que esse procedimento causava dano àquelas pessoas, deixei de fazê-lo e passei a satisfazer-me com frutas frescas, nozes e raízes, que ia colher em um bosque próximo.

Descobri, também, um meio pelo qual me era possível ajudá-los em seus labores. Ao perceber que o moço passava boa parte do dia a apanhar lenha para o fogo, passei a sair furtivamente durante a noite, munido de suas ferramentas, que sem dificuldade aprendi a manejar, e trazia lenha para casa, em quantidade suficiente para consumo de vários dias. (SHELLEY, 1998, p. 106)

⁵⁵ Vim a saber que essa gente tinha um meio de comunicação recíproca de seus atos e sentimentos, através de sons articulados. Percebi que esses sons causavam prazer ou dor, sorrisos ou tristeza, no espírito e semblante dos que se comunicavam. Era sem dúvida uma ciência dos deuses, e ardentemente desejei familiarizar-me com ela. Mas todas as tentativas que fazia nesse sentido eram frustradas. A pronúncia era rápida, e, não conseguindo estabelecer uma relação entre o que provinha de suas vozes e os objetos visíveis, era-me difícil penetrar o mistério do seu significado. (SHELLEY, 1998, p. 107)

⁵⁶ A princípio, tal leitura intrigava-me muito, mas pouco a pouco fui compreendendo que ele articulava, quando olhava no livro, muitos dos próprios sons que usava ao falar. Conjecturei, portanto, que

A sua perturbação começa significativamente numa experiência com o espelho, fazendo aqui uma espécie de contraponto com o mito de Narciso. E se é verdade que o cego e sábio Tirésias vaticinou que Narciso teria uma longa vida desde que nunca visse o próprio rosto, o mesmo aplicou-se inteiramente na criatura do romance **Frankenstein**:

I had admired the perfect forms of my cottagers – their grace, beauty, and delicate complexions; but how was I terrified when I viewed myself in a transparent pool! At first I started back, unable to believe that it was indeed I who was reflected in the mirror; and when I became fully convinced that I was in reality the monster that I am, I was filled with the bitterest sensations of despondence and mortification. Alas! I did not yet entirely know the fatal effects of this miserable deformity. (SHELLEY, 1994, p. 109)⁵⁷.

Depois de algum tempo chega Safie e a criatura percebe que há uma incompatibilidade de linguagem desta personagem com a família De Lacey: *“I soon perceived that although the stranger uttered articulate sounds and appeared to have a language of her own, she was neither understood by nor herself understood the cottagers.”* (SHELLEY, 1994, p. 113)⁵⁸.

Sempre por meio da observação clandestina, a criatura descobre a verdadeira história daquela família. O pai de Safie era um turco que foi condenado à morte em Paris por ter se tornado inimigo do governo. Felix o ajuda a fugir, e o pai de Safie, embora inicialmente nada prometendo, deixa insinuar a possibilidade de casamento entre Felix e sua filha. O pai de Felix também colaborou nessa fuga. Safie e seu pai evadiram-se para a Itália, mas a conspiração de Félix foi descoberta também nesse local e, nesse ínterim, sua irmã Agatha e seu pai foram presos pelo governo francês. Felix deixa a Itália, combinando com o pai de Safie que esta ficaria num convento em Livorno até que ele pudesse voltar para com ela se casar. No entanto, Felix se entrega às autoridades francesas, na tentativa de libertar o pai e a irmã, mas os três

encontrava no papel sinais da fala que entendia, e desejei ardentemente entendê-los também. Mas como seria isso possível, quando eu nem mesmo entendia os sons representados pelos sinais? (SHELLEY, 1998, p. 108).

⁵⁷ Como admirava as formas perfeitas dessa gente, sua graça, sua beleza, a delicadeza de seus gestos! E que terror senti quando me vi refletido numa poça de água! A princípio, recuei, assombrado, incapaz de crer que aquela era minha imagem, e quando me convenci de que era na realidade o monstro que sou, fui assaltado pelo desespero e me senti extremamente mortificado. Mas – pobre de mim! – mal podia imaginar os efeitos fatais da minha deformidade, que estavam por vir. (SHELLEY, 1998, p. 108-109)

⁵⁸ Embora a estranha proferisse sons articulados e parecesse possuir linguagem própria, tive a impressão de que não entendia os moradores, nem eles a ela (SHELLEY, 1998, p. 112).

permanecem presos e são julgados e condenados ao exílio. Encontraram refúgio apenas naquela singela propriedade em território alemão. Os planos do pai de Safie era voltar com ela para a Turquia, mas este não era o desejo da filha. Ela queria, de fato, casar-se com Felix e não pretendia, de forma alguma, voltar ao país de origem, principalmente devido ao fato de a mulher ocupar aí um papel submisso. Por razões estratégicas, seu pai volta só para a Turquia, deixando a filha na Itália aos cuidados de um criado de confiança. Safie, vendo-se livre da vigilância do pai, foge para ir ao encontro de Felix, que ocorre naquela propriedade, sob a observação da criatura.

Ao relacionarmos, anteriormente, esses aprendizados feitos pela criatura por meio da observação e por algumas poucas ações com o romance de formação, dissemos que a figura do preceptor está presente no romance estudado, embora de uma forma velada. Entendemos por preceptor uma figura mais ampla, não apenas aquele que transmite didaticamente o conhecimento, mas também aquele que protege:

Safie was always gay and happy; she and I improved rapidly in the knowledge of language, so that in two months I began to comprehend most of the words uttered by my protectors. (SHELLEY, 1994, p. 114)⁵⁹.

A experimentação do fruto proibido caracterizado enquanto conhecimento do Bem e Mal, vem diretamente da literatura, do livro **Ruínas dos impérios**, de Volney⁶⁰:

To be a great and virtuous man appeared the highest honour that can befall a sensitive being; to be base and vicious, as many on record have been, appeared the lowest degradation, a condition more abject than that of the blind mole or harmless worm. (SHELLEY, 1994, p. 115)⁶¹.

⁵⁹ Safie estava sempre alegre e feliz. Ela, e também eu, na minha clandestinidade, progredimos rapidamente no conhecimento da linguagem, de modo que, em dois meses, já podia compreender a maioria das palavras daqueles que, sem o saber, eram meus protetores. (SHELLEY, 1998, p. 113)

⁶⁰ Conde de Volney, Constantin François de Chasseboeuf, nascido em 1757 e falecido em 1820, foi um apaixonado pela história e pelas línguas antigas. Órfão de mãe, desde os dois anos, estudou num colégio de Angers, onde se revelou brilhante. Apesar de aos dezassete anos ser emancipado pelo pai, a sua liberdade foi usada no estudo da medicina e das línguas orientais. Depois de em 1781 herdar uma importante fortuna, decide viajar pelo Oriente, ao encontro das antigas religiões e movido pela curiosidade filosófica. É nesta altura, antes de partir, que decide mudar o sobrenome de Boisgirais, que possuía, para o de Volney, formado pela contração de Voltaire et Ferney, os autores que haviam marcado o seu pensamento. A publicação da obra *Viagem ao Egito e à Síria*, em 1787, celebrou-o, encontrando um público receptivo que apreciou a sua eloquência e o seu génio. Em 1789, foi eleito deputado aos Estados Gerais, sendo primeiro secretário da Assembléia Constituinte. Depois de preso durante o regime do Terror, é nomeado para a Câmara de Pares durante a Restauração. Arabista, historiador e político ligado à Revolução Francesa, é autor de *Ruínas ou Meditações sobre as Revoluções dos Impérios* (muitas vezes conhecido por *As Ruínas de Palmira*, pois a descrição das ruínas daquele lugar, que abre majestosamente o livro, é considerada uma das mais belas páginas da literatura francesa. Disponível em [http://www.infopedia.pt/\\$volney](http://www.infopedia.pt/$volney)

⁶¹ A imagem do grande homem, bom e virtuoso, parecia constituir a honra máxima para os seres bem-dotados de espírito, ao passo que o vício e a maldade, que caracterizavam muitas figuras históricas,

Neste passo a criatura chega à mesma conclusão que seu criador acerca da natureza do conhecimento, de seu caráter de fruto proibido:

Of what a strange nature is knowledge! It clings to the mind when it has once seized on it like a lichen on the rock. I wished sometimes to shake off all thought and feeling, but I learned that there was but one means to overcome the sensation of pain, and that was death—a state which I feared yet did not understand. (SHELLEY, 1994, p. 116)⁶².

No capítulo XV de **Frankenstein**, a criatura narra seu encontro e suas experiências com a literatura e os efeitos que lhe foram provocados por três livros: **Os sofrimentos do jovem Werther**, um volume de **Vidas paralelas** de Plutarco, e o **Paraíso perdido**.

They produced in me an infinity of new images and feelings, that sometimes raised me to ecstasy, but more frequently sunk me into the lowest dejection. In the Sorrows of Werter, besides the interest of its simple and affecting story, so many opinions are canvassed and so many lights thrown upon what had hitherto been to me obscure subjects that I found in it a never-ending source of speculation and astonishment. The gentle and domestic manners it described, combined with lofty sentiments and feelings, which had for their object something out of self, accorded well with my experience among my protectors and with the wants which were forever alive in my own bosom. But I thought Werter himself a more divine being than I had ever beheld or imagined; his character contained no pretension, but it sank deep. The disquisitions upon death and suicide were calculated to fill me with wonder. I did not pretend to enter into the merits of the case, yet I inclined towards the opinions of the hero, whose extinction I wept, without precisely understanding it. (SHELLEY, 1994, p. 123-124)⁶³.

eram objeto de abominação e repulsa. [...] Mas a admiração que o melhor aspecto do ser humano me infundia deu lugar ao desgosto e à aversão, quando ouvi o relato de seus vícios e atrocidades. (SHELLEY, 1998, p. 114).

⁶² Como é estranha a natureza do conhecimento! Ele apegase à mente, uma vez adquirido, e ali fica como o líquen na rocha. Por vezes desejava alijar todas as ideias e sentimentos, mas aprendi que o único caminho para chegar a isso era a morte, um estado que eu temia, embora não o compreendesse. (SHELLEY, 1998, p. 115-116)

⁶³ Apresentavam-me uma infinidade de novas imagens e sentimentos que, por vezes, me elevavam ao êxtase, porém, com mais frequência, me lançavam na mais profunda depressão. Em *Os sofrimentos do jovem Werther*, além do interesse intrínseco de sua história singela e tocante, tantas opiniões são esboçadas e tantas luzes se lançam sobre assuntos até então totalmente obscuros para mim, que **o considero uma fonte perene de constatações e maravilhoso espanto**. Os costumes que a obra descreve, combinados com a gama de sentimentos e impressões objetivando algo transcendental, harmonizavam com minha experiência em relação a meus protetores e com meus próprios anseios. Mas eu julgava o próprio Werther um ser que beirava ao divino; seu caráter despretensioso primava, todavia, por transmitir uma profunda depressão. As elucubrações em torno da morte e do suicídio fluíam de modo a encher-me de pasmo. Não me aventurei a entrar no mérito da questão, mas inclinava-me pelas opiniões do herói, cuja morte chorei, sem entendê-la. (SHELLEY, 1998, p. 122-123).

De outro teor foram os conhecimentos gerados pela obra de Plutarco, **Vidas paralelas**, na qual são narradas vidas de gregos e romanos ilustres. São vinte e três pares que se conhecem atualmente, em cada qual são narradas as biografias de um grego e a de um romano. O primeiro par atualmente conhecido é Epaminondas e Cipião, o africano. Assim é que a personagem do romance estudado adquire noções históricas, sociais e políticas, sobre reinos, legislações e a sobre organização das cidades, acerca das quais confessa total desconhecimento:

I had a very confused knowledge of kingdoms, wide extents of country, mighty rivers, and boundless seas. But I was perfectly unacquainted with towns and large assemblages of men. The cottage of my protectors had been the only school in which I had studied human nature, but this book developed new and mightier scenes of action. I read of men concerned in public affairs, governing or massacring their species. I felt the greatest ardour for virtue rise within me, and abhorrence for vice, as far as I understood the signification of those terms, relative as they were, as I applied them, to pleasure and pain alone. Induced by these feelings, I was of course led to admire peaceable lawgivers, Numa, Solon, and Lycurgus, in preference to Romulus and Theseus. (SHELLEY, 1994, p. 124-125)⁶⁴.

A obra que fornece a epígrafe inicial para o romance de Shelley também é lida pelo monstro: **Paraíso Perdido**. Com certeza, foi a mais importante de todas as leituras e a que mais o impressionou, especialmente por colocar em questão as relações entre um criador onipotente e suas criaturas. Se, por um lado, Victor Frankenstein pode ser considerado o moderno Prometeu, aquele que, a partir da ciência, subverte a ordem natural e descobre como infundir vida à matéria morta (no caso do titã, esse princípio é a centelha do fogo divino que furta aos deuses para entregá-la à humanidade), por outro, sua criatura encontra um paralelo com o Satã de Milton. A fala do monstro, ao contar que leu o diário de seu criador, põe a nu o fracasso de Victor Frankenstein em equiparar-se a Deus:

But Paradise Lost excited different and far deeper emotions. I read it, as I had read the other volumes which had fallen into my hands, as a true history. It moved every feeling of wonder and awe that the picture of an omnipotent God warring with his creatures was capable

⁶⁴ E no que toca a cidades e grandes aglomerações humanas, minha ignorância era completa. A casa campestre que eu coabitava às escondidas tinha sido a única escola em que pudera estudar a natureza humana, mas esse livro me descortinava novas e grandiosas dimensões. Li sobre dignatários e mandatários, que governavam ou massacravam sua espécie. Admirava a virtude e abominava o vício, até onde podia alcançar o significado dessas palavras. Induzido por esse discernimento, naturalmente fui levado a admirar os legisladores pacíficos, Numa Pompílio, Sólon e Licurgo, de preferência a Rômulo e Teseu. (SHELLEY, 1998, p. 124)

of exciting. I often referred the several situations, as their similarity struck me, to my own. Like Adam, I was apparently united by no link to any other being in existence; but his state was far different from mine in every other respect. He had come forth from the hands of God a perfect creature, happy and prosperous, guarded by the especial care of his Creator; he was allowed to converse with and acquire knowledge from beings of a superior nature, but I was wretched, helpless, and alone. Many times I considered Satan as the fitter emblem of my condition, for often, like him, when I viewed the bliss of my protectors, the bitter gall of envy rose within me. (SHELLEY, 1994, p. 125)⁶⁵.

Mas as comparações e as ilações que a criatura retira do texto não ficam por aí. Com a leitura algo mal feita que fez e com o acesso ao relatório técnico do processo de sua criação, ela ampliará seus complexos de solidão e desamparo e esse desnudamento e esmiuçamento dos procedimentos técnicos da sua “produção” chocará a personagem e a fará sentir-se totalmente solitária e revoltada, esquecendo-se que, de toda maneira, o homem ocidental deveria sentir-se igualmente ultrajado por ter sido, na mitologia do Gênesis judaico, ter sido criado da lama e a mulher de uma simples costela retirada de Adão. Os dois “deuses” não foram nada sensíveis ao permitir que suas criaturas tomassem consciência de suas criações. Senão ouçamos a voz do “monstro”:

Soon after my arrival in the hovel I discovered some papers in the pocket of the dress which I had taken from your laboratory. [...] Everything is related in them which bears reference to my accursed origin; the whole detail of that series of disgusting circumstances which produced it is set in view; the minutest description of my odious and loathsome person is given, in language which painted your own horrors and rendered mine indelible. I sickened as I read. ‘Hateful day when I received life!’ I exclaimed in agony. ‘Accursed creator! Why did you form a monster so hideous that even you turned from me in disgust? God, in pity, made man beautiful and alluring, after his own image; but my form is a filthy type of yours, more horrid even from the very resemblance. Satan had his companions, fellow devils, to admire and encourage him, but I am solitary and abhorred. (SHELLEY, 1994, p. 125-126)⁶⁶.

⁶⁵ Já o *Paraíso perdido* produzia-me emoções de outra espécie, muito mais profundas. Li-o, tal como os outros volumes de que me apossara, como se fosse história verdadeira, que, nesse caso, me despertava todos os sentimentos de admiração e terror que a figura de um Deus onipotente, combatendo suas próprias criaturas, era capaz de excitar. Por vezes eu relacionava várias situações com a minha própria. Tal como Adão, eu não era ligado por qualquer elo a outro ser existente, mas suas condições eram bem diversas das minhas em todos os sentidos. Ele fora produzido pelas mãos de Deus como criatura perfeita e feliz, sob a proteção de seu Criador; tinha a faculdade de comunicar-se com seres da natureza superior e beber-lhes o conhecimento, mas eu era desgraçado, desamparado e só. Muitas vezes considerei Satã como um símbolo mais adequado à minha condição. De fato, não raro, como ele, o fel da inveja me espicaçava ao ver a felicidade de meus protetores. (idem, p. 124).

⁶⁶ [...] Logo depois de minha chegada ao casebre, descobrira certos papéis no bolso da roupa que eu tirara de seu laboratório, Frankenstein. [...] Tudo o que se refere a mim às minhas malditas origens vem relatado neles. Estão expostas todas as circunstâncias em que fui produzido. A pormenorizada descrição

No mosaico de gêneros e intertextualidades que constitui a obra **Frankenstein**, Mary Shelley presenteia-nos com um pequeno romance, quiçá um conto de educação e formação, ainda que em contraponto com o paradigma Goethiano.

de minha repulsiva estrutura é apresentada em linguagem que retratava seu próprio horror, tornando o meu indelével. Eu senti asco ao ler.

– Maldito o dia em que recebi a vida! – exclamei. – Maldito criador!

Mas por que formou um monstro tão pavoroso, que até mesmo você se afastou de mim com repulsa? Deus fez o homem belo e atraente, à sua própria imagem, ao passo que minhas formas... O próprio Satã tinha seus companheiros, demônios como ele, que o seguiam e encorajavam, mas eu sou absolutamente solitário. (SHELLEY, 1998, p. 124-125).

3. FORJANDO MONSTRUOSIDADE DA CRIATURA

O que gera naquele novo ser a sua monstruosidade é a sua não inserção no mundo humano, o que o leva a sentimentos de raiva e frustração. A partir desse momento ele decide ir a Genebra atrás de seu criador, não com a finalidade de vingar-se, mas sim com a de fazer seu criador padecer da mesma solidão à qual o havia condenado:

La créature persiste dans sa rage et son désespoir. Il ne s'agit pas de vengeance, mais de mise à plat des rapports entretenus avec un démiurge qui se dérobe. Renversant la parole d'elohim, elle va recréer son créateur à son image de damné. Le monstre va le rendre aussi fou de souffrance qu'il l'est lui-même, en raison de la solitude due à l'absence d'amis, de femmes et de parents et lui imposera la même impossibilité où il est de se perpétuer dans une lignée. (BOZZETTO, in. DIDIER, 1999, p. 47).

José Paulo Paes, em “Frankenstein e o tigre”, traça uma aproximação entre a criatura de Frankenstein e o tigre do poema de Blake:

O TYGRE⁶⁷

Tygre, Tygre, viva chama
Que as florestas de noite inflama,
Que olho ou mão imortal podia
Traçar-te a horrível simetria?

Em que abismo ou céu longe ardeu
O fogo dos olhos teus?
Com que asas atreveu ao vôo?
Que mão ousou pegar o fogo?

Que arte & braço pôde então
Torcer-te as fibras do coração?
Quando ele já estava batendo,

⁶⁷ Tradução de José Paulo Paes, *apud* PAES, 1985, p. 193-194. Texto original: **THE TYGER**
*Tyger! Tyger! burning bright/In the forests of the night,/What immortal hand or eye/Could frame thy fearful symmetry?/
In what distant deeps or skies/Burnt the fire of thine eyes?/On what wings dare he aspire?/What the hand, dare seize the fire?
And what shoulder & what art,/Could twist the sinews of thy heart?/And when thy heart began to beat,/What dread hand & what dread feet?/
What the hammer? what the chain?/In what furnace was thy brain?/What the anvil? what the grasp/Dare its deadly terrors clasp?/
When the stars threw down their spears,/And water'd heaven with their tears,/Did he smile his work to see?/Did he who made the Lamb make thee?/
Tyger! Tyger! burning bright/In the forests of the night,/What immortal hand or eye/Dare frame thy fearful symmetry?*

Que mão & que pés horrendos?

Que cadeia? que martelo,
Que fornalha teve o teu cérebro?
Que bigorna? que tenaz
Pegou-te os horrores mortais?

Quando os astros alancearam
O céu e em pranto o banharam,
Sorriu ele ao ver seu feito?
Fez-te quem fez o Cordeiro?

Tygre, Tygre, viva chama
Que as florestas da noite inflama,
Que olho ou mão imortal ousaria
Traçar-te a horrível simetria?

O tigre do poema é um animal artificialmente construído e de “horrível simetria”, no qual o poeta “não se limitou a denunciar, nos seus versos, os aspectos desumanos e espoliadores do industrialismo” (PAES, 1985, p. 195), mas que,

em termos de simbologia cristã da Queda e da Redenção vistas como etapas daquela **progressão de contrários** que, antes da dialética de Hegel, ele já considerava necessária à ‘humana Existência’, sonhou, outrossim, a utopia místico-revolucionária de uma nova Jerusalém onde, na edênica liberdade dos instintos, florescesse enfim a ‘Humana Forma Divina’” (idem, p. 195).

Segundo Paes, uma primeira aproximação entre o tigre e a criatura está no fato de ambos se constituírem como “artefatos” e não como “criações naturais” (idem, p. 197). O artefato felino do poema, tal como ocorre ao monstro de **Frankenstein**, é o resultado imperfeito de um criador que, em hipótese alguma, pode ou deve equiparar-se a Deus, impossibilidade sugerida pela indagação da penúltima estrofe: “fez-te quem fez o cordeiro?”. O tigre de “mãos e pés horrendos”, dos “horrores mortais” e da “horrível simetria” parece irmanado à criatura do romance que, à vista de seu reflexo em uma poça, era incapaz de crer que aquela era sua imagem.

Ao mesmo tempo em que o sugerido criador do tigre de Blake não se identifica com a figura judaico-cristã do criador do universo, a expressão “olho ou mão imortal”, na estrofe que se repete no início e no final do poema, obriga a identificá-lo a alguma divindade, ou ao menos à própria natureza, conquanto personificada no substantivo “mão”, e portanto encarada ela própria como uma espécie de potência divina (que implica, pois, uma consciência), e não enquanto conjunto de forças que atuam cegamente, ao puro acaso. O substantivo é, aliás, repetido no verso “que mão ousou

pegar o fogo?”, que lembra o mito prometaico, tanto pela referência ao ato de tomar o fogo (“seize the fire”) como pela escolha do verbo *dare* (“ousar”, “atrever-se”, “desafiar”). Ora, o “fogo dos deuses” furtado por Prometeu está ligado, na mitologia grega, a Hefesto, o Vulcano dos romanos, o deus dos ferreiros, dos artesãos, dos escultores, do fogo, dos vulcões (como seu próprio nome latino indica), da metalurgia e, finalmente, da tecnologia em geral (lembrando que o étimo desta palavra é o grego *techné*, “arte” em sentido lato). Várias referências a Hefesto são encontradas no poema de Blake: além das várias palavras do mesmo campo semântico de fogo, temos ainda o abismo (“distant deeps”), que pode ser associado à imagem do vulcão; os “pés horrendos” (“dread feet”), já que Hefesto, além de feio, era manco; mas principalmente os nomes de ferramentas associadas ao seu trabalho: a fornalha, a tenaz, o martelo e a bigorna.

Curioso é observar que a própria noção de uma “criação” por parte de uma inteligência superior (infinita ou não), noção contida na ideia do *design* inteligente e na famigerada metáfora do “relojoeiro”, implica a comparação dos seres vivos a máquinas artificiais. Dessarte, os mitos de criação, incluindo-se aí, evidentemente, o *design* inteligente, acabam por irmanar todos os seres vivos às criações artificiais. A distinção entre o mito adâmico e a Eva Futura estaria circunscrita ao nível “técnico” de cada criador, o mesmo ocorrendo em relação à criatura do Dr. Frankenstein, de tal maneira que a condição dessas criaturas redonda numa metáfora da própria condição humana, igualmente falha e imperfeita.

**QUANDO DESPERTARMOS DE ENTRE OS
MORTOS: À GUIA DE CONCLUSÃO**

Também a arte dionisiaca quer nos convencer do eterno prazer da existência: só que não devemos procurar esse prazer nas aparências, mas por trás delas. Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual – e não devemos todavia estarrecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes.
(Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*)

Por fim, é chegado o momento de afrontarmos a questão do verdadeiro paralelismo entre um romance do início e um outro do final do século XIX, para além, obviamente, de ambos apresentarem criaturas ao humano semelhantes, forjadas por perseverantes cientistas. De pouco nos valeria indagarmos de influências – diretas ou indiretas – do romance de Mary Shelley sobre **L'Ève future**, influências que, certamente existem mas que, parafraseando José Paulo Paes, interessariam somente ao estudioso de literatura comparada e mesmo assim de modo anódino. De fato, cabe-nos extrair semelhanças de fundo entre uma e outra e não apenas ressaltar meros contatos temáticos ou formais na estruturação da narrativa.

Frankenstein, depois de exaustivos esforços científicos, finalmente consegue despertar sua criatura, literalmente, de entre os mortos. Tal façanha, relatada especialmente no capítulo V do romance, não fica vinculada a nenhum procedimento científico utilizado por seu criador. Sabemos, todavia, que “esta é produto não de artes mágicas ou de recurso ao sobrenatural, como na ficção gótica, mas de uma descoberta científica” (PAES, 1985, p. 235), a qual o personagem do Dr. Frankenstein mantém, persistentemente, o segredo. Os traços maquinais do monstro são indubitáveis, pois sua artificialidade está bem marcada, ao menos desde

o prefácio de 1831, pela alusão ao uso de uma máquina para consegui-la e ao próprio caráter maquinal dos movimentos realizados pelo monstro, que já parece participar dessa simbiose entre o mecânico e o biológico, característica dos cyborgs da moderna ficção científica (PAES, 1985, p. 235).

O cinema, apesar de sua atividade que muitas vezes distorce fundamentalmente a história do romance intuiu muito bem essa simbiose mecânico-biológica de que fala Paes, ao caracterizar a criatura quase sempre com os “obrigatórios parafusos”, imortalizada no imaginário popular em sua roupagem karloffiana, sobretudo.

Villiers, a seu turno, e tal como ocorre com Mary Shelley, confronta corajosamente o real e o imaginário. Mostra como o primeiro é transfigurado pelo

segundo, como o imaginário produz para cada um de nós o nosso próprio real para nosso prazer ou nossa dor, conforme o que buscamos, consciente ou inconscientemente. Ele coloca o imaginário na encruzilhada entre o desejo humano e o divino, na busca de uma totalidade perdida:

Ainsi, la science n'est que l'expression du développement de la raison qui éloigne l'homme de l'origine divine de la création, alors que l'imagination, en tant que faculté éminente de l'esprit, constitue le moyen pour l'homme d'accéder, par l'expression de son propre désir, au désir divin de la création. L'Imaginaire est ainsi l'élément dans lequel s'opère la « coïncidence » entre le désir de Dieu descendant sur l'homme et s'exprimant dans sa création différenciée et le désir humain de reconstituer la Totalité dont il est séparé en remontant à l'origine de cette création. (SABOT, 2006, p.5)

Em **L'Ève future** Villiers o faz por meio de seu personagem Edison, o grande Sócrates (que nem por isso descarta o princípio dionisíaco) desmascarador e, ao mesmo tempo, um construtor de Ilusões. Desmascarador, o “*railleur*”; construtor, o “*rêveur*”. Se a beleza feminina pode ser uma ilusão produzida pelas técnicas de *toilettes*, não menos ilusório será o amor instigado por essa mesma e falsa beleza. Edison é um verdadeiro artista dionisíaco que, ocultado por uma máscara racional e apolínea, desmascara as falsidades que a existência a todo momento nos faz confrontar. Como artista dionisíaco ele idealiza e realiza a androide, ainda que por caminhos que ele mesmo confessa desconhecer, como o fato de um espírito ter tomado Hadaly. Como artista apolíneo, ele esclarece por meio de deduções radicalmente lógicas como se constroem as ilusões da vida humana, e como essas mesmas ilusões se fazem passar por “realidades” insuspeitáveis: é o princípio apolíneo aplicado na medida exata e de modo a não atuar patologicamente, caso em que a aparência nos enganaria como uma grosseira realidade, conforme preconizou Nietzsche. Com seu olho solar, tal como o do deus délfico, Edison vê as realidades – sublimes ou aterrorizantes – encobertas pelo véu de Maia.

Quase como se fora um poeta simbolista, Edison rechaça as vulgaridades da sociedade consumista que transforma tudo rapidamente em sucata. Em seus lampejos irônicos, classifica a cantora Alicia Clary como uma verdadeira “deusa burguesa” e idealiza a fábrica de andróides, esta última concebida como a solução para todos os problemas amorosos, inclusive para os suicídios passionais.

Lorde Ewald, como vimos, a contraparte especular de Edison, tem, como este, sua faceta científica quando “disseca” Alicia. Por outro lado, apresenta também a face

reversa de poeta (também nele vislumbramos os “misteriosos gêmeos”), e no caso a de um poeta simbolista a trilhar o caminho de Axel: o do isolamento em seu castelo com a Androide.

Não bastasse a relação de duplo entre Edison e o lorde, ambos confrontam discursivamente uma outra relação especular, a da poética Hadaly e a da prosaica Alicia. Uma explicada pelo cientista em seus miraculosos mecanismos, a outra dissecada, quase como se fora um cadáver, pelo seu amante.

Com Edison, todo o conhecimento humano – desde a filosofia mais antiga, a literatura, as ciências exatas e biológicas – é utilizado para gerar literariamente a fantasia. Hadaly está imbuída de tudo o que se produziu em matéria de ciência e arte até então. É, por si só, a “bolha perdida do ideal”. E Villiers conseguiu realizar a façanha de amalgamar, num único romance, especialmente nas figuras do criador e da criatura, todo esse sublime repertório, todas essas questões atemporais e não-rationais da nossa condição de seres que, um dia, habitaram o paraíso. Neste ínterim, não olvidemos a mágica “incorporação” de Sowana na magnífica Eva, fato que, neste ponto, contrapõe-se à criação totalmente científica do Dr. Frankenstein. Contrampõem-se, ainda, se o quisermos, de uma outra maneira: Hadaly – o grotesco mascarado pelo sublime, e a criatura do Dr. Frankenstein – ou o sublime mascarado pela monstruosidade.

Autores da estirpe de Villiers e Mary Shelley sempre tentam nos despertar para que o sono da ilusão não nos prive das verdadeiras essências da vida. E é por isso que a invenção vem a ser, em última análise, no caso de Edison, um vômito de ironia contra a sociedade burguesa e no caso do Dr. Frankenstein, um prenúncio contra a aplicação desenfreada e leviana do desenvolvimento da Ciência. Em ambos os casos há um lamento sublime e horripilante dos inventores, mas estes últimos constituem, em igual medida, um lamento de seus próprios criadores. Villiers e Mary Shelley: talvez o grande prenúncio de que poderemos ter deixado a vida passar quando despertarmos de entre os mortos.

BIBLIOGRAFIA

ABRAMS, Meyer Howard. **The Mirror and the Lamp: romantic theory and critical tradition.** New York. Oxford University Press, 1953.

_____. **English Romantic Poets: Moderns Essays in Criticism.** New York: Oxford University Press, 1960.

ALTER, Robert, KERMODE, Frank (orgs.) **Guia literário da Bíblia.** Tradução Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

ADRADOS, Francisco Rodríguez **Orígenes de la lírica griega antigua.** Madrid: Gredos, 1976.

ARISTÓTELES. **A Política.** Tradução Nestor Silveira Chaves. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

AYRAULT, Roger. **La genèse du romantisme allemand.** Paris: Aubier, 1961. v. 1.

_____. **La genèse du romantisme allemand.** Paris: Aubier, 1961. v. 2.

_____. **La genèse du romantisme allemand.** Paris: Aubier, 1961. v. 3.

_____. **La genèse du romantisme allemand.** Paris: Aubier, 1961. v. 4.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos.** Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **A poética do espaço.** Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento.** Traducción Ernestina de Champourcin. México-Buenos Aires: FCE, 1958.

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo.** Tradução José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BAKHTIN, Mikahil. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.** 2 ed. Tradução Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: Ed. UNESP/Hucitec, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa.** Tradução Ivan Junqueira *et al.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo.** Tradução Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2005.

_____. **A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos.**

Tradução Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 1990.

_____. **A troca simbólica e a morte.** Tradução Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo, Loyola, 1996.

_____. **Simulacros e simulação.** Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BÉGUIN, Albert. **L'âme romantique et le rêve.** Paris: Corti, 1946.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.** Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

BLOOM, Harold. **Abaixo as verdades sagradas.** Tradução Alípio Correa de Franca Neto e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **A angústia da influência.** Tradução Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991a.

_____. **Cabala e crítica.** Tradução Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991b.

_____. **Um mapa da desleitura.** Tradução Thelma M. Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. **Poesia e repressão.** O revisionismo de Blake a Stevens. Tradução Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. **Presságios do milênio.** Anjos, sonhos e imortalidade. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

_____. **The Western Canon.** New York: Harcourt Brace & Company, 1994.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In.: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo.** Tradução Bárbara Heliodora. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 75-111.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance.** Tradução José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BOWRA, Cecil Maurice. **The Romantic Imagination.** London: Oxford University Press, 1957.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega.** Petrópolis: Vozes, 1991.

BRETON, André. **Anthologie de l'humour noir.** Paris: Jean-Jacques Pauvert éditeurs, 1966.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários.** Tradução Carlos Sussekund *et al.*

Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

_____. *et al.* **L'Homme artificiel**. Paris: Didier-Érudition, 1999.

BÜRGISSER, Peter. **La double Illusion de l'or et de l'amour chez Villiers de l'Isle-Adam**. Berne: Herbert Lang et Cie, 1969.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias sobre o sublime e do belo**. Tradução Enid Abreu Dobranksy. Campinas: Papirus, 1993.

BURGESS, Antony. **A literatura inglesa**. Tradução Duda Machado. São Paulo: Ática, 2006.

CARPEAUX, Oto Maria. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. v. 1.

_____. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. v. 2.

_____. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. v. 3.

_____. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. v. 4.

_____. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. v. 5.

_____. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. v. 6.

_____. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. v. 7.

_____. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. v. 8.

CARROL, Noel **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CAUSO, Roberto. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CHIAMPI, Irleamar. (Coord.) **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.

CLAYTON, Jay. Frankenstein's futurity: replicants and robots. In: SCHOR, Esther. **The Cambridge Companion to Mary Shelley**. New York: Cambridge University

Press, 2003.

COLERIDGE, Samuel Taylor **A balada do velho marinheiro**. Tradução Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Ateliê, 2005.

COLLI, Giorgio. **O nascimento da filosofia**. Tradução Frederico Carotti. 3 ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

CORREA, Paula da Cunha. **Armas e varões: a guerra na lírica de Arquíloco**. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

CURTIUS, Ernest Robert. **Literatura européia e Idade Média latina**. Tradução Teodoro Cabral com a colaboração de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

CUNYNGHAM, Déborah. **Le silence éloquent**. Paris: José Corti, 1975.

DAIREAUX, Max. Les contes. In:_____. **Villiers de l'Isle-Adam: l'homme et l'oeuvre avec des documents inédits**. Paris: Desclée de Brouwer & Cie éditeurs, 1936. p. 346-377.

_____. **Villiers de l'Isle-Adam: l'homme et l'oeuvre avec des documents inédits**. Paris: Desclée de Brouwer & Cie éditeurs, 1936.

_____. Les faux chefs-d'oeuvre: L'Annonciateur – Akédysseril. In:_____. **Villiers de l'Isle-Adam: l'homme et l'oeuvre avec des documents inédits**. Paris: Desclée de Brouwer & Cie éditeurs, 1936. p. 378-400.

DANT, Gregory. **Rousseau, Robespierre and English Romanticism**. New York: Cambridge University Press, 1999.

DÉBÉZED. **L'Ève future** de Auguste de Villiers de l'Isle-Adam. Disponível em <http://www.critiqueslibres.com/i.php> - Acesso: 23/02/2011.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. **A escritura e a diferença**. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva São Paulo: Perspectiva, 1970.

DESMARETS, Hubert. **Création littéraire et créatures artificielles – L'Ève future, Frankenstein, Le marchand de sable ou le je(u) du miroir**. Paris: Editions du temps, 1999.

DESSER, David. The New Eve: the influence of Paradise Lost and Frankenstein on Blade Runner. In: KERMAN, J. **Retrofitting Blade Runner: Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Phillip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Ship**. Bowling Green, London : Bowling Green Press, 1991.

DIDIER, Béatrice; PONNAU, Gwenhaél. **Cahier de Littérature générale et comparée** – L’homme artificiel: les artifices de l’écriture? Hoffman, Mary Shelley, Villiers de l’Isle Adam. Paris: SEDES, 1999.

DODDS, Eric Robertson. **Os gregos e o irracional**. Tradução Leonor Santos B. de Carvalho. Lisboa: Gradiva, 1988.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. **Mito y realidad**. Traducción Luis Gil. Barcelona, Labor, 1991.

ÉSQUILO. **Prometeu acorrentado**. Tradução J. B. Melo e Souza. São Paulo: Martin Claret, 2004.

FREUD, Sigmund. *Das unheimlich*. In: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil e outros escritos**. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. **Uma nota sobre o bloco mágico (1924)**. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Vol. XIX)

FLORESCU, Radu. **Em busca de Frankenstein - o monstro de Mary Shelley e seus mitos**. Tradução Luiz Carlos Lisboa. São Paulo: Mercuryo, 1998.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FUSIL, Casimir-Alexandre. **La poésie scientifique de 1750 à nous jours**. Scientifica, 1918. .

GIASSONE, Ana Claudia. **O mosaico de Frankenstein**: o medo no romance de Mary Shelley. Brasília: Ed. UnB, 1999.

GINÉ-JARNER, Marta. **Villiers de l’Isle-Adam**: l’amour, le temps, la mort. Paris: L’Harmattan, 2007.

GOURMONT, Rémy de. Un carnet de notes sur Villiers de l’Isle-Adam. In: _____. **Promenades littéraires**: deuxième série. Paris: Mercure de France, 1928. p. 5-32.

GRÜNEWALD, Ecila de A. Villiers, entre o sonho e o escárnio. In: VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, Auguste, conde de. **A Eva futura**. Tradução Ecila de Azeredo Grünwald. São Paulo: EDUSP, 2001.

GUBAR, Gilbert & Susan. **The madwoman in the attic**. New Haven: Yale University Press, 1979.

GUINSBURG, Jacob. **O Romantismo**. Tradução Bárbara Heliodora. São Paulo: Perspectiva, 1978. .

HEISE, Eloá. Novalis: O mundo romantizado. In: HEISE, Eloá. (Org.) **Fundadores da modernidade na literatura alemã**: anais da VII Semana de literatura Alemã. São Paulo (FFLCH-USP), 1994. p. 27-34.

HITCHCOCK, Susan Tyler. **Frankenstein: a cultural history**. New York: W.W. Norton and Company, 2007.

HOMER. **Iliad**. Book 18, line 388-427. Disponível em <http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&langpair=en%7Cpt&u=http://www.perseus.tufts.edu/> Último acesso em 08 de abril de 2012.

HOMERO. **Iliáda**. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

_____. **Iliáda**. Tradução Odorico Mendes. Prefácio e notas Sálvio Nienkötter. Campinas/São Paulo: Ateliê/Ed. UNICAMP, 2008.

HUGO, Victor **Os trabalhadores do mar**. Tradução Machado de Assis. Rio de Janeiro: Ediouro, S/d.

HUIZINGA, Johann. **Homo ludens**. Madrid: Alianza Editorial, 1972.

JAEGER, Werner. **Paideia, a formação do homem grego**. Tradução Artur M. Parreira. Adaptação Mônica Stahel da Silva. São Paulo/Brasília: Martins Fontes/Ed. UnB, 1986.

JEANMAIRE, Henri. **Dionysos. Histoire du Culte de Bacchus**. Paris: Payot, 1970.

KAYSER, Wolfgang. **Lo grotesco – su configuración en pintura y literatura**. Traducción Ilse M. de Brugger. Buenos Aires: Nova, 19__.

KELLY, Gary. **English Fiction of the Romantic Period: 1789-1830**. New York: Longman, 1989.

KESTLER, Isabela Maria Furtado. O período da arte (*Kunstperiode*): Convergências entre Classicismo e a primeira fase do Romantismo alemão. *Forum deutsch*. Rio de Janeiro (UFRJ), v. 4, p. 73-86, 2000.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução Inês Oseki-Depre. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Tradução Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

_____. **Ciência em ação**: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

_____. **A esperança de Pandora**: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos. Tradução Gilson César Cardoso de Sousa. Bauru: Ed. USC, 2001.

LECERCLE, Jean-Jacques. **Frankenstein: mito y filosofía**. Tradución Emílio Bernini. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.

LEMINSKI, Paulo. **Metamorfose: uma viagem pelo imaginário grego**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LEROY, Claude. La passante passe toujours deux fois: L'Inconnue de Villiers de l'Isle-Adam. **Il Confronto Letterario: quaderni del dipartimento de lingue e letterature straniere moderne dell'Università di Pavia e del dipartimento di linguistica e letterature comparate dell'Università di Bergamo**. Ano III, n. 25, maio 1996.

LETOURNEUX, Matthieu. Une "machine à fabriquer l'Idéal" – Étude sur *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam. In.: BRUNELL, Pierre. **L'Homme artificiel**. Paris: Didier-Érudition, 1999, p. 243-268.

LEVINE, Georges. **The Endurance of Frankenstein: essays on Mary Shelley's Novel**. Berkeley: University of California Press, 1984.

LEWIS, Matthew. **The monk**. Oxford: Oxford University Press, 1998 [1796].

LIDDEL & SCOTT. Greek-English Lexicon. Oxford: Clarendon Press, 1997.

LIMA, Luiz da Costa. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 1.

_____. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2.

_____. **Estruturalismo e Teoria da Literatura**. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. **O redemunho do horror: as margens do Ocidente**. São Paulo: Planeta, 2003.

LOVECRAFT, Howard Philip. **O terror sobrenatural na literatura**. Lisboa: Vega, 2003.

LUCAS, Frank Laurence. **The Decline and Fall of the Romantic Ideal**. Cambridge: University Press, 1954.

MALLARMÉ, Stépanne. Villiers de l'Isle Adam. In : _____. **Oeuvres complètes**. Ed. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal *et all.* Paris: Gallimard, 2003. Tomme II. p. 23-51.

MARCHAL, Bertrand. Villiers de l'Isle-Adam : Notice, notes et variantes. In : MALLARMÉ, Stéphanne Villiers de l'Isle Adam. In : _____. **Oeuvres complètes**. Ed. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal *et all.* Paris: Edition Gallimard, 2003. Tomme II. p. 1579-1597.

MARTINHO, M. C. T. **O horror gótico de Frankenstein**: uma distonia da alteridade. 1995. Tese (Doutorado em Letras.Ciência da Literatura) Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

MATHIÈRE, C. Golem. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

MIELIETINSKI, Eleazar M. **A poética do mito**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

_____. **Os arquétipos literários**. Tradução Arlete Cavaliere, Aurora F. Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ateliê, 2002.

MONGLOND, André. **Le préromantisme français**. Paris: Librairie José Corti, 1965. v. 1.

_____. **Le préromantisme français**. Paris: Librairie José Corti, 1965. v. 2.

MONTEIRO, Maria Conceição. **Na aurora da modernidade**: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

MONTEZ, Luiz O século XVIII e o Pré-Romantismo. **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 127, p. 99-110, 1996.

NASCIMENTO, Evandro **Derrida e a Literatura**. Rio de Janeiro: Ed. UFF, 1999.

NASCIMENTO, Evandro e GLENADEL, Paula. **Em torno de Jacques Derrida**. CNPQ: 7letras, 2000.

NAZÁRIO, Luiz. (org). **Os fazedores de golens**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, FALE/UFMG, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**: ou helenismo e pessimismo. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NOIRAY, Jacques. **L'Ève future ou le laboratoire de l'Idéal**. Paris: Bélin, 1999.

_____. **Le romancier et la machine**: l'image de la machine dans le roman français (1850 – 1900) v. 1 L'univers de Zola. Paris: José Corti, 1981.

_____. **Le romancier et la machine**: l'image de la machine dans le roman français (1850 – 1900) v. 2 Jules Verne – Villiers de L'Isle-Adam. Paris: José Corti, 1982.

PAES, José Paulo. Frankenstein e o tigre. In: _____. **Gregos & baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 193-199.

_____. A verdadeira história de Frankenstein. In: _____. **Gregos & baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 231-241.

PALGEN, Rodolphe. Introduction. In: _____. **Villiers de l'Isle-Adam: auteur dramatique**. Paris: Librairie ancienne Honoré Champion, 1925. p. 91-93.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982a.

_____. **Os filhos do barro**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982b.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica e escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

_____. A criação do texto literário. In: _____. **Flores da escrivania**. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

PONNAU, Gwenhaél. Le mythe du savant fou. In: _____. **Les savants fous: romans et nouvelles**. Paris: Omnibus, 1994. p. I-XX.

PUNTER, David. **The literature of terror: a history of gothic fiction from 1765 to the present day**. London: Longman, 1996.

RAITT, Alan W. *et al.* Préface, notes, variantes. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. **Oeuvres complètes**. Bibliothèque de la Pléiade. Tome I. Paris: Gallimard, 1986.

RAITT, Alan W. **Villiers de l'Isle-Adam et le Mouvement symboliste**. Paris: José Corti, 1965.

_____. **Villiers de l'Isle-Adam: exorciste du réel**. Paris: José Corti, 1987.

RAMIREZ, Andréa. **Doping genético: Situação atual e necessidades educativas**. Revista Brasileira de Ciências da Saúde, ano VII, n 21, jul/set 2009. Disponível na internet em: <http://www.espacogenico.blogspot.com/>

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976 (Debates, 76).

_____. Introdução - Da Ilustração ao Romantismo. In: HAMANN, J. G. *et al.* **Autores pré-românticos alemães**. 2. ed. Tradução João Marschner, Flávio Meurer e Lily Strehler. São Paulo: EPU, 1991. p. 7-24.

_____. **Letras germânicas**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP; Campinas: Ed. UNICAMP, 1993 (Debates, 254).

_____. **Texto/contexto II**. São Paulo: Perspectiva, EDUSP; Campinas: Ed. UNICAMP, 1993 (Debates, 257).

_____. **Letras e leituras**. São Paulo: Perspectiva, EDUSP; Campinas: Ed. UNICAMP, 1994 (Debates, 260).

_____. **Autores pré-românticos alemães: Goethe, Hamann et al.**

Tradução João Marschner, Flávio Meurer e Lily Strehler. São Paulo: EPU, 1991.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Les rêveries du promeneur solitaire**. Paris: Flammarion, 1997.

SABOT, Philippe. **Les deux visages de la science**: réflexions à partir de l'oeuvre d'Auguste Villiers de l'Isle Adam. *Methodos*, 65, 2006, p.1-12.

SCHOR, E. **The Cambridge Companion to Mary Shelley**. New York: Cambridge University Press, New York, 2003.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein or, the modern Prometheus**. London: Penguin Books, 1994.

_____. **Frankenstein**. Tradução Everton Raph. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

SNELL, Bruno. **A descoberta do espírito**. Lisboa: Edições 70, 1975.

STENDHAL. **Racine et Shakespeare**. Paris: Editons Kimé, 1996.

STRATHERN, Paul. **Turing e o computador da série "90 minutos"**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TRILLING, Lionel. **O eu romântico**. Tradução Maria B. da Silva. Rio de Janeiro: Lido, 1965.

VAN TIEGHEM, Paul. **Le romantisme dans la littérature européenne**. Paris: Albin Michel, 1969.

VASCONCELOS, Sandra. Gardini. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**: estudos de psicologia histórica. Tradução Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão Européia do Livro/EDUSP, 1973.

VIATTE, Auguste. **Les sources occultes du Romantisme**. Illuminisme-Théosophie (1770-1820). Paris: Librairie Honoré Champion, 1969. v. 1.

_____. **Les sources occultes du Romantisme**. Illuminisme-Théosophie (1770-1820). Paris: Librairie Honoré Champion, 1969. v. 2.

VIBERT, Bertrand. **Villiers l'inquiéteur**. Toulouse: Presses Universitaires Du Mirail, 1995.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, conde de. **A Eva futura**. Tradução Ecila de Azeredo Grünwald. São Paulo: EDUSP, 2001.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Jean-Marie. Mathias, Philippe. Auguste, conde de. **Oeuvres complètes**. Bibliothèque de la Pléiade. Tome I. Paris: Gallimard, 1986.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas**: A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Ed. UNESP, 1999. (Prismas).

WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto**. Tradução Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

WILLIAMS, Anne. **Art of Darkness**: a poetic of the Gothic. Chicago and London: University Press, 1995.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d.

ARTIGOS E CAPÍTULOS DE LIVROS :

Le thème de la machine dans le Roman français de la deuxième moitié du XIXe siècle, *L'Information littéraire*, mai-juin 1981, p. 105-108.

Villiers de l'Isle-Adam, conteur insolite, Actes du colloque «Villiers de l'Isle Adam cents ans après», SEDES, 1990, p. 109-114.

La typographie expressive de Villiers de l'Isle-Adam. *L'exemple de L'Ève future*, *Modernités*, n. 4, «Écritures discontinues», Bordeaux, 1993, p. 61-79.

Le mythe de la machine dans le roman français au XIXe siècle, dans *Penser le futur*, recueil publié sous la direction de Jocelyn de Noblet, éd. PSA Peugeot Citroën, 1996, p. 685-693.

La fabrique du sublime: illusion et transfiguration dans L'Ève future, dans *L'homme artificiel : les artifices de l'écriture ? Hoffman, Mary Shelley, Villiers de l'Isle Adam*, *Cahier de Littérature Générale et Comparée* –. SEDES, 1999

La littérature comme vengeance: l'esthétique de Villiers de l'Isle-Adam d'après sa correspondance, dans *L'Esthétique dans les correspondances d'écrivains et musiciens (XIXe-Xxe siècles)*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 45-56.

La fantaisie dans *L'Ève future*, dans *La Fantaisie post-romantique*, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 379-393.

O espaço às avessas em *A Eva futura* de Villiers de l'Isle-Adam. In: Oziris Borges Filho; Sidney Barbosa. (Orgs.). **Poéticas do espaço literário**. 1 ed. São Carlos (SP): Claraluz, 2009, v. 1, p. 190-208.

Oralidade e escritura na narrativa simbolista: O caso de Villiers de l'Isle-Adam. *Letras & Letras* - UFU - Uberlândia (MG), v. 12, n. 2, p. 139-147, 1996.