



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
FACULDADE DE LETRAS

NINIVE EVELYN LOPES BAPTISTA

**A MULHER AUTÔMATA E O SILENCIAMENTO DO FEMININO:
UMA LEITURA DE GÊNERO EM HOFFMANN**

Rio de Janeiro
2025

NINIVE EVELYN LOPES BAPTISTA

**A MULHER AUTÔMATA E O SILENCIAMENTO DO FEMININO:
UMA LEITURA DE GÊNERO EM HOFFMANN**

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em Letras na habilitação Português/Alemão.

Orientadora: Profa. Dra. Érica Schlude Wels.

Rio de Janeiro
2025

CIP - Catalogação na Publicação

B222m Baptista, Ninive Evelyn Lopes
A mulher autômata e o silenciamento do feminino:
Uma leitura de gênero em hoffmann / Ninive Evelyn
Lopes Baptista. -- Rio de Janeiro, 2025.
36 f.

Orientador: Erica Schlude Wels.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Licenciado em Letras: Português -
Alemão. 2025.

1. Literatura fantástica. 2. Estudos de gênero. 3. E.T.A. Hoffmann. 4. Mulher autômato. 5. Silenciamento do feminino. I. Wels, Erica Schlude, orient. II. Título.

FOLHA DE AVALIAÇÃO

NINIVE EVELYN LOPES BAPTISTA

DRE: 115164616

A MULHER AUTÔMATA E O SILENCIAMENTO DO FEMININO:

UMA LEITURA DE GÊNERO EM HOFFMANN

Monografia submetida à Faculdade de Letras
da Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito parcial para obtenção do título
de licenciado em Letras na habilitação
Português/ Alemão.

Data da avaliação: 10 / 08 / 2025

Banca examinadora:

NOTA:

Professora Doutora Érica Schlude Wels - Orientadora

NOTA:

Professora Doutora Fabiana Naura Macchi - Leitora Crítica

MÉDIA:

Assinatura dos avaliadores:

Este trabalho é dedicado a Luci, Coletiva e Maria Rosa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, por me conceder forças e inspiração para chegar até aqui, mesmo diante dos desafios.

À minha mãe, Luci, que sempre esteve ao meu lado, incentivando meus estudos e me apoiando em cada etapa da minha trajetória acadêmica e profissional. Ao meu irmão, Hallison, por acreditar em mim e me encorajar em todos os momentos.

Aos amigos e amigas que a vida me presenteou, obrigada por partilharem comigo suas histórias, risos, preocupações, sonhos e conquistas. Vocês, que ocupam um lugar especial no meu coração, são: Vanessa Guimarães, Alessandra Chumasero, Julia Abreu, Nathami Abreu, Aline Germano, Cristiane Oliveira, Tays Paulino, Elen Rodrigues, Débora Ramalho, Kiefer Monteiro, André Abreu, Bárbara Wentz, Marat Spineli, Janaina Rodrigues, Lucas Furtado, Marlon Silva, Arthur Gomes, Vania Rosa, Day Ritter, João Pedro Marques, Alex Marinho, Áurea Macedo e Natanne Viegas. Sou grata pela vida de cada um de vocês, pelo companheirismo e pelo encorajamento constante.

À minha orientadora, Professora Erica S. Wells, por aceitar conduzir este trabalho de pesquisa, incentivando-me nos estudos da língua alemã e apoiando o desenvolvimento dos meus interesses acadêmicos.

A todos(as) os(as) professores(as) e funcionários(as) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que, direta ou indiretamente, contribuíram para minha formação e cuja excelência técnica foi inspiração ao longo desta jornada.

Aos servidores da Biblioteca José de Alencar (Faculdade de Letras/UFRJ), que me ensinaram a importância e a força do trabalho em equipe e por transformarem meu percurso desde o primeiro dia em que ingressei como bolsista da BJA, em 2017.

A todos e todas que, de alguma forma, caminharam comigo nesta jornada, minha profunda gratidão.

*Se sente na pele que chegou a hora
Saber a qual é olhando no olho
Pra alguns isso assusta, mas é tão necessário
Pra se ter uma noção do que é real
(A Saideira - Pitty, 2005)*

RESUMO

Este trabalho investiga como a figura da mulher autômata, representada por Olímpia no conto *O Homem da Areia*, de E. T. A. Hoffmann, reflete e simboliza a marginalização e o silenciamento do feminino no imaginário literário do século XIX. A pesquisa, de caráter exploratório e bibliográfico, fundamenta-se nos estudos de gênero, na crítica literária e em aportes teóricos sobre o fantástico, o Romantismo e a construção sociocultural da feminilidade. A análise considera a articulação entre literatura, ideologia e representação, examinando como a personagem autômata encarna ideais patriarcais de beleza, docilidade e passividade, ao mesmo tempo em que evidencia a objetificação e a desumanização da mulher. Através do olhar de Nathanael, Olímpia é investida de atributos projetados pelo desejo masculino, funcionando como um receptáculo simbólico que confirma expectativas e fantasias, em contraste com personagens femininas dotadas de voz e agência. Nesse sentido, a narrativa de Hoffmann revela não apenas a permanência de estereótipos de gênero na literatura oitocentista, mas também o potencial crítico do fantástico para expor tensões entre imaginação, desejo e poder. Ao relacionar a representação da mulher-máquina à tradição romântica e às concepções médicas e culturais da época, este estudo contribui para compreender como a literatura participa da manutenção — e, eventualmente, da problematização — de discursos excludentes que marcaram a experiência feminina na modernidade.

Palavras-chave: Literatura fantástica; Estudos de gênero; E.T.A. Hoffmann; Mulher autômato; Silenciamento do feminino.

ABSTRACT

This work investigates how the figure of the automaton woman, represented by Olympia in E. T. A. Hoffmann's short story "The Sandman," reflects and symbolizes the marginalization and silencing of the feminine in the 19th-century literary imagination. The research, exploratory and bibliographical in nature, is grounded in gender studies, literary criticism, and theoretical contributions on fantasy, Romanticism, and the sociocultural construction of femininity. The analysis considers the interplay between literature, ideology, and representation, examining how the automaton character embodies patriarchal ideals of beauty, docility, and passivity, while also highlighting the objectification and dehumanization of women. Through Nathanael's eyes, Olympia is invested with attributes projected by male desire, functioning as a symbolic receptacle that confirms expectations and fantasies, in contrast to female characters endowed with voice and agency. In this sense, Hoffmann's narrative reveals not only the persistence of gender stereotypes in nineteenth-century literature but also the critical potential of fantasy to expose tensions between imagination, desire, and power. By linking the representation of the machine woman to the Romantic tradition and the medical and cultural conceptions of the time, this study contributes to understanding how literature participates in the maintenance—and, eventually, the problematization—of exclusionary discourses that marked the female experience in modernity.

Keywords: Fantasy literature; Gender studies; E.T.A. Hoffmann; Automaton woman; Silencing of the feminine.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	A LITERATURA ROMÂNTICA ALEMÃ E O CONTO FANTÁSTICO	15
2.1	O ROMANTISMO ALEMÃO DO SÉCULO XIX	15
2.2	O GÊNERO FANTÁSTICO NO ROMANTISMO “À LA HOFFMANN”	17
3	A MULHER AUTÔMATA E O SILENCIAMENTO DO FEMININO: FUNDAMENTOS HISTÓRICOS E CULTURAIS	20
3.1	A CONSTRUÇÃO DA MULHER IDEAL E A NEGAÇÃO DA SUBJETIVIDADE FEMININA	20
3.2	A FRONTEIRA ENTRE A MULHER E A AUTÔMATA: CONSTRUINDO A MULHER MECÂNICA	22
4	LEITURA DE GÊNERO EM HOFFMANN: A PERSONAGEM OLÍMPIA EM “O HOMEM DA AREIA”	26
4.1	E.T.A HOFFMANN	26
4.2	A OBRA “O HOMEM DA AREIA”: UM BREVE RESUMO	27
4.3	A METÁFORA DA AUTÔMATA: SUBMISSÃO E CONTROLE DO FEMININO REFLETIDOS NA FIGURA DE OLÍMPIA	28
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	32
	REFERÊNCIAS	34

1 INTRODUÇÃO

A literatura, enquanto expressão estética e simbólica das experiências humanas, revela muito mais do que enredos e personagens; ela manifesta, em seus discursos, ideologias, conflitos e estruturas sociais profundamente enraizadas em seu tempo. No caso da literatura fantástica do século XIX, observa-se que a representação da figura feminina está vinculada à passividade, à idealização e à obediência, muitas vezes associadas a construções mecânicas ou artificiais (Monteiro, 2016). Nesse contexto, o presente estudo tem como foco principal investigar como a figura da mulher autômata nas obras de Hoffmann reflete a marginalização e a objetificação do feminino na literatura do século XIX.

A obra de E.T.A. Hoffmann, autor central do romantismo alemão, oferece um campo fértil para a análise dessas representações (Santos, 2008). Em especial, o conto *O Homem da Areia* destaca-se por apresentar Olímpia, uma personagem feminina construída como autômata, cuja presença desperta fascínio e inquietação, ao mesmo tempo em que revela a ausência de voz, passividade e subjetividade (Monteiro, 2016). A partir dessa representação, propõe-se a seguinte problemática: De que maneira a figura da mulher autômata nas obras de Hoffmann simboliza o silenciamento do feminino na sociedade do século XIX? A questão orienta uma reflexão crítica sobre as implicações simbólicas dessa construção narrativa, especialmente quando analisada à luz dos estudos de gênero e das estruturas sociais que sustentam a desigualdade entre homens e mulheres.

Assim, este trabalho tem o objetivo de investigar como a figura da mulher autômata em Hoffmann reflete a marginalização e a objetificação do feminino no imaginário literário do século XIX. (Monteiro, 2016). Para alcançar essa meta de forma mais específica, buscou-se:

- Analisar a figura da mulher autômata nas obras de Hoffmann.
- Identificar elementos narrativos que constroem essa figura.
- Relacionar as formas de silenciamento do feminino ao contexto sociocultural da época.

A abordagem metodológica adotada é de natureza exploratória e bibliográfica, fundamentando-se em obras teóricas dos estudos literários e de gênero, bem como em análises críticas da produção “O homem da areia” de Hoffmann. Por meio desse percurso, pretende-se

contribuir para a formação de um olhar mais atento às implicações simbólicas da literatura na construção de identidades e relações de poder, valorizando uma leitura que ultrapasse o plano estético e revele as marcas ideológicas presentes nos textos. Com isso, reafirma-se o papel da crítica literária como instrumento de resistência, reflexão e transformação social.

Desta forma, a escolha desse tema encontra respaldo em sua relevância social e acadêmica. Em um cenário ainda marcado por desigualdades de gênero e formas sutis de silenciamento, discutir a representação do feminino na literatura é também questionar os alicerces simbólicos que sustentam a exclusão e a invisibilização da mulher. Ao tratar da figura da mulher autômata, este estudo busca compreender como determinadas imagens literárias — aparentemente distantes no tempo — permanecem atuais na medida em que ajudam a revelar padrões recorrentes de opressão e apagamento do feminino. Do ponto de vista acadêmico, o trabalho contribui para os estudos literários ao articular crítica de gênero e análise textual, ampliando o repertório de leituras possíveis sobre a literatura e sua relação com as ideologias de seu tempo.

2 A LITERATURA ROMÂNTICA ALEMÃ E O CONTO FANTÁSTICO

2.1 O ROMANTISMO ALEMÃO DO SÉCULO XIX

Segundo Barroso (2014), o termo "Romantismo" e seu derivado "romântico" permanecem presentes no vocabulário contemporâneo, mas sofreram um processo de banalização semântica. Na atualidade, seu significado cotidiano — embora não totalmente desconectado das origens históricas — distancia-se significativamente da intenção original do movimento artístico e filosófico do século XIX. No uso popular, "romântico" é frequentemente associado a uma "valorização excessiva das emoções", um "idealismo ingênuo" que rejeita a praticidade das relações sociais imediatas, ou mesmo uma "inspiração juvenil" vinculada ao amor idealizado. Em certos contextos, o termo adquire conotação negativa, sugerindo uma postura "desconectada da realidade" ou "imatura" diante das exigências objetivas da vida adulta.

Dentro da periodização tradicional, o Romantismo é frequentemente situado entre o Classicismo (com sua valorização da razão, equilíbrio e formas clássicas) e o Realismo (que buscava representar a sociedade de maneira objetiva e crítica). Uma definição preliminar — ainda que simplificada — poderia descrevê-lo como um movimento que, apropriando-se de elementos do Pré-Romantismo (como o historicismo, o misticismo e a exaltação emocional), posicionou-se contra tanto os ideais racionalistas da Revolução Francesa quanto a rigidez do Classicismo. Além disso, o Romantismo opôs-se ao materialismo burguês, defendendo que a verdadeira arte deveria brotar do subjetivismo, da emoção individual e da liberdade criativa, em contraste com a objetividade e o pragmatismo dominantes (Barroso, 2014).

Conforme destaca Guinsburg (1985 apud Guimarães, 2017), o Romantismo surge em um contexto histórico marcado por uma profunda transformação na visão de mundo, herdada do Século das Luzes (Iluminismo). Esse período anterior havia rompido com a cosmovisão teocêntrica judaico-cristã, que entendia a História como um processo linear e sagrado, determinado pela ação direta de Deus. Nessa perspectiva tradicional, o tempo histórico era visto como um ciclo de revelação divina, iniciado com a Criação (Gênesis) e seguido por uma série de intervenções sobrenaturais no mundo humano, culminando no Juízo Final e no estabelecimento de um reino eterno para os eleitos. O Iluminismo, ao rejeitar essa interpretação religiosa, substituiu-a por uma visão racionalista e humanista, na qual a História passou a ser compreendida como um processo guiado pela razão, pelo progresso e pela ação humana — e não mais por desígnios divinos. Essa mudança de paradigma foi fundamental

para o surgimento do Romantismo, que, embora valorizasse a emoção e o individualismo, também incorporou e reinterpretou muitos dos ideais iluministas.

Segundo Guimarães (2017), a França tornou-se o grande catalisador do Romantismo devido às condições sociais explosivas do final do século XVIII. A sociedade francesa vivia sob rígida estratificação: de um lado, uma elite formada pela aliança entre nobreza e clero que monopolizava poder temporal e espiritual; de outro, massas oprimidas pela miséria e exclusão política. Esse frágil equilíbrio começou a ruir quando o regime perdeu capacidade de conter o mal-estar social - a repressão política, a carga tributária excessiva e a violência institucional acabaram por alimentar o crescente descontentamento. Além disso, três forças convergiram para a Revolução de 1789: a desesperança popular, o inconformismo das classes médias e as ambições políticas da burguesia - que aspirava transformar seu poder econômico em influência política. O episódio simbólico da Queda da Bastilha marcou não apenas o colapso do Antigo Regime feudal, mas também o surgimento de um novo imaginário social que encontraria no Romantismo sua expressão artística.

A tendência inicial artística do Romantismo foi a de saudar tais ideias e as propagar, colocando-se em uma espécie de porta-voz. O ecoar de um novo mundo, os originais valores, a possibilidade de se concretizar a justiça social, a possibilidade de uma sociedade mais justa e igualitária e o rompimento das barreiras decorrentes ao modo de produção feudal contaminaram o universo dos românticos. O Novo Estado, no lugar de exercer uma função repressora e discriminatória, poderia agora, como almejava Rousseau, propiciar felicidade e garantir as liberdades individuais. Sendo assim, os românticos são levados a identificar o Novo Estado à nação. Diante disso, nos países em que se culminavam as lutas pela libertação nacional, eram relacionados quase que mecanicamente ao Estado Novo, responsável para com as terras, para com a nação e para com seus cidadãos. O país recém-liberto poderia vir a funcionar, dentro desse raciocínio, como um agradável local para uma nova forma de satisfazer a vida. Contudo, tais promessas acabaram em pura idealização (Guimarães, 2017, p. 20 - 21).

O *Sturm und Drang* (1760-1780) representou a primeira onda do Romantismo alemão, reunindo figuras como Herder, Hamann, Goethe e Schiller. Em seguida, o Romantismo alemão em sua fase madura (final do século XVIII/início do XIX) organizou-se em diversos polos criativos distintos, cada um com sua peculiaridade intelectual e artística. Berlim destacou-se com as obras fantásticas de E.T.A. Hoffmann e a poesia inovadora de Ludwig Tieck. Heidelberg emergiu como centro do revivalismo folclórico através das

coletâneas de von Arnim e Brentano. Dresden e Munique, embora influenciados pelo círculo de Heidelberg, desenvolveram linguagens próprias (Safranski, 2010 apud Guimarães, 2017).

Na perspectiva de Guimarães (2017), a essência do Romantismo representa a tentativa de reconciliar os grandes antagonismos da existência: o indivíduo frente ao cosmos, a prática diante da contemplação, a subjetividade em relação ao mundo objetivo. Mais do que simplesmente reconhecer essas tensões, o movimento romântico buscava transcendê-las, propondo uma experiência de totalidade que reintegrasse os opositos numa unidade superior. Além dessa vocação sintética, o Romantismo se destacou por seu movimento introspectivo – um giro constante do sujeito sobre si mesmo, que valorizava a imaginação criadora como ponte entre o rigor científico e a sensibilidade artística. Nesse processo, a fantasia não era mero devaneio, mas instrumento privilegiado de conhecimento e expressão.

2.2 O GÊNERO FANTÁSTICO NO ROMANTISMO “À LA HOFFMANN”

O conto fantástico se destaca como uma das produções narrativas mais representativas do século XIX e, ao mesmo tempo, uma das mais relevantes para os leitores contemporâneos, na medida em que revela tanto aspectos da interioridade humana quanto da simbologia coletiva. Para a sensibilidade atual, o elemento sobrenatural presente nesses enredos não se apresenta apenas como algo estranho ou surpreendente, mas como a irrupção do inconsciente, do reprimido, do esquecido — tudo aquilo que foi afastado pela racionalidade. Nesse sentido, reside a atualidade do fantástico e a justificativa para o retorno de seu prestígio em nossos dias. Ainda que o leitor moderno não reaja às aparições e fantasmas com o mesmo assombro do público do século XIX, há uma disposição para compreendê-los sob outra perspectiva: como representações simbólicas de um tempo, manifestações estéticas que revelam a atmosfera cultural e emocional de determinada época (Calvino, 2004).

Segundo Siebers (1984 apud Francisco Junior, 2024), o Romantismo e a literatura fantástica mantêm uma relação estreita, uma vez que o fantástico teria alcançado seu auge justamente nesse período, ao passo que o Romantismo, por sua vez, frequentemente incorporou elementos fantásticos em função dos temas que abordava. Essa proximidade é tamanha que, segundo o autor, torna-se difícil estabelecer uma separação nítida entre ambos. Um dos principais elos entre o Romantismo e o fantástico é a presença da superstição, que atua como vínculo conceitual entre os dois. A partir desse pensamento crítico, Siebers delineia os objetivos de sua pesquisa assim:

The Romantic Fantastic defende a existência de uma forte relação entre literatura e superstição, usando a literatura fantástica do século XIX como caso exemplar. Considera-se o fantástico como um gênero literário apenas na medida em que representa um tipo de literatura que expõe os mais supersticiosos padrões de pensamento. Ou, para deixar minha tese mais clara, o Fantástico Romântico, pela natureza de seus temas e sua estrutura, revela, de forma mais arguta que qualquer outra forma literária, o papel da superstição em todas as representações artísticas (Siebers, 1984, p. 20 apud Francisco Junior, 2024).

De acordo com Batalha (2003), comprehende-se que é justamente por transitar entre duas esferas — o natural e o sobrenatural — que o fantástico se torna um elemento privilegiado para analisar as tensões entre as exigências do cânone realista — frequentemente hegemônico — e a resistência representada pela liberdade da ficção. O fantástico que ressurgiu na França, impulsionado pelas traduções dos contos de Hoffmann, contribuiu para o deslocamento do conceito de verossimilhança, abrindo espaço para uma literatura que se assume conscientemente como ficção. Essa postura surge em contraposição ao chamado “gosto francês” e à estratégia discursiva do realismo, que, embora seja formalmente reconhecida como obra de imaginação, busca dissimular seus mecanismos de criação, aproximando-se ao máximo do texto documental.

Em reação à estética realista e aos excessos da escola "frenética", delinearam-se neste período as manifestações de uma literatura que tenta refletir sobre si mesma, que relativiza os campos do natural e do sobrenatural, do tempo cronológico e do tempo subjetivo, do real e do irreal, devolvendo à literatura seu papel de obra de imaginação e redimensionando a questão do sujeito e suas representações. A originalidade da retomada do fantástico pelo movimento romântico reside na renovação das idéias estéticas do Ocidente e no aparecimento de uma nova sensibilidade filosófica, abrindo uma perspectiva para a literatura que se reconhece como moderna, explorando aquilo que se percebia como "indizível", isto é, a experiência dos limites e a fala a partir de outros lugares, tais como o sonho e a loucura, tão bem trabalhados posteriormente pelos simbolistas (Batalha, 2003, s/n).

Segundo Calvino (2004), ao considerarmos a ampla influência declarada de Hoffmann nas diversas literaturas europeias, é possível afirmar que, ao menos na primeira metade do século XIX, o “conto fantástico” tornou-se praticamente sinônimo de “conto à la Hoffmann”. O verdadeiro cerne desse tipo de narrativa reside na realidade daquilo que se vê: acreditar ou não nas aparições fantasmagóricas, perceber sob a superfície da vida cotidiana a existência de um outro mundo — encantado ou infernal. O conto fantástico, mais do que qualquer outro

gênero, busca “dar a ver”, estruturando-se como uma sucessão de imagens e confiando sua eficácia comunicativa à capacidade de provocar “figuras” vívidas na mente do leitor.

Como disse no início, o verdadeiro tema do conto fantástico oitocentista é a realidade daquilo que se vê: acreditar ou não acreditar nas aparições fantasmagóricas, perceber por trás da aparência cotidiana um outro mundo, encantado ou infernal. É como se o conto fantástico, mais que qualquer outro gênero narrativo, pretendesse “dar a ver”, concretizando-se numa seqüência de imagens e confiando sua força de comunicação ao poder de suscitar “figuras”. O que conta não é tanto a mestria na manipulação da palavra ou na busca pelos lampejos de um pensamento abstrato, mas a evidência de uma cena complexa e insólita. O elemento “espetaculoso” é essencial à narração fantástica, por isso é natural que o cinema se tenha nutrido tanto dela. Mas não podemos generalizar. Se na maior parte dos casos a imaginação romântica cria em torno de si um espaço povoado de aparições visionárias, há também o conto fantástico em que o sobrenatural permanece invisível, é mais “sentido” do que “visto”, participando de uma dimensão interior, como estado de ânimo ou como conjectura. Até Hoffmann, que tanto se compraz em evocar visões angustiadas e demoníacas, tem contos regrados por uma estrita economia do elemento espetacular, tecidos apenas de imagens da vida cotidiana (Calvino, 2004, s/n).

3 A MULHER AUTÔMATA E O SILENCIAMENTO DO FEMININO: FUNDAMENTOS HISTÓRICOS E CULTURAIS

3.1 A CONSTRUÇÃO DA MULHER IDEAL E A NEGAÇÃO DA SUBJETIVIDADE FEMININA.

Segundo Gonçalves (2004), a formação da identidade do Eu pressupõe um conjunto de valores que fazem parte de uma compreensão de si mesmo, a qual envolve a apropriação da própria história pessoal, interpretada no contexto das tradições culturais que a moldaram. Essa compreensão de si não se limita à forma como a pessoa se descreve, mas inclui também a maneira como deseja ser. Nesse sentido, o Eu ideal — que incorpora valores éticos e morais assimilados ao longo da trajetória de vida — constitui um elemento essencial da identidade do Eu. O desenvolvimento dessa identidade ocorre em direção a uma crescente autonomia, o que implica que o indivíduo, ao resolver problemas com maior eficácia, torna-se progressivamente mais independente das determinações sociais e culturais parcialmente internalizadas, bem como de seus próprios impulsos.

As experiências que o indivíduo vivencia no decorrer de sua vida em interação com a realidade sociocultural, bem como as motivações e emoções que são parte integrante dessas experiências, são, sem dúvida, determinantes na formação de estruturas cognitivas e das combinações que essas possibilitam, impulsionando ou retendo a passagem para um plano superior no curso do desenvolvimento (Gonçalves, 2004, p.77).

Foucault (1999) assinala sobre como o corpo se tornou objeto de processos disciplinares — que impõe aos corpos limitação, proibições ou obrigações — até chegar à docilidade utilitária, que é conveniente a quem detém poder e pretende mantê-lo.

Contudo, certas práticas disciplinares trazem novidades significativas. A primeira diz respeito à escala do controle: já não se trata de administrar o corpo de forma ampla, como uma unidade indivisível, mas de trabalhá-lo em detalhes, aplicando-lhe uma coerção constante, minuciosa e precisa, que atinge o nível da própria mecânica — movimentos, gestos, postura, velocidade. Trata-se de um poder quase microscópico sobre o corpo ativo. A segunda novidade refere-se ao objeto desse controle: não mais — ou não apenas — os elementos simbólicos do comportamento ou a linguagem corporal, mas sim a economia e a eficácia dos movimentos, sua organização interna. A intervenção incide mais sobre as forças do corpo do que sobre seus sinais externos, já que a única cerimônia relevante passa a ser o exercício sistemático. Por fim, a terceira novidade é a modalidade dessa vigilância: uma coerção

contínua e ininterrupta, voltada mais para o acompanhamento dos processos da atividade do que para seus resultados imediatos, exercida segundo uma codificação que organiza minuciosamente o tempo, o espaço e os movimentos. Esses métodos — que possibilitam o controle detalhado das operações do corpo, submetendo suas forças e instaurando uma relação de docilidade e utilidade — configuram aquilo que se convencionou chamar de “disciplinas”. Embora formas disciplinares já existissem anteriormente — em conventos, exércitos e oficinas —, sua sistematização e intensidade alcançam, nesse contexto, um nível sem precedentes (Foucault, 1999).

A construção do sujeito a partir da imagem do outro faz com que o “eu” esteja sempre acompanhado por essa representação idealizada — o eu ideal —, conferindo à subjetividade uma estrutura marcada por uma polaridade imaginária. Nesse processo, mediado pela imagem especular, o indivíduo passa a perceber a si mesmo como um outro, identificando-se com essa imagem projetada. Tal representação de si, refletida no outro e no mundo, torna-se a base de sentimentos como amor, paixão e desejo de reconhecimento, mas também dá origem a afetos como agressividade, competição e rivalidade (Cardoso, 2016).

Segundo Engel (2018), a ideia de feminilidade foi historicamente construída e difundida de modo a estabelecer uma associação direta entre a mulher e a natureza. Essa relação simbólica serviu como justificativa para a exclusão das mulheres de condições sociais e de direitos igualitários, sustentando-se na ênfase à dicotomia entre os sexos. Tal oposição é constantemente reforçada ao longo do tempo por meio da classificação de atividades, comportamentos e atributos como sendo “coisas de meninos” ou “coisas de meninas”. Essas categorizações abrangem desde elementos como cores de vestuário e tipos de brinquedos até formas de brincar, além de envolver aspectos como inteligência, sensibilidade, razão, sentimentos e outras características próprias do ser humano. Essa construção da imagem feminina e do que se entende por “ser mulher” é sintetizada no seguinte fragmento:

A construção da imagem feminina a partir da natureza e das suas leis implicaria em qualificar a mulher como naturalmente frágil, bonita, sedutora, submissa, doce etc. Aquelas que revelassem atributos opostos seriam consideradas seres antinaturais. Entretanto, muitas qualidades negativas — como a perfídia e a amoralidade — eram também entendidos como atributos naturais da mulher, o que conduzia a uma visão profundamente ambígua do ser feminino (Engel, 2018, p. 332).

Partindo de pressupostos que vinculavam a imagem feminina à natureza, construiu-se a ideia de que as mulheres possuíam atributos e predisposições inerentes à loucura. Tal concepção serviu como justificativa para a imposição de intervenções normalizadoras destinadas a ajustar mente, corpo e sexualidade aos padrões estabelecidos pela sociedade

burguesa. Considerados territórios de ambiguidade e espaços privilegiados da loucura, o corpo e a sexualidade femininos despertavam grande temor na sociedade, na medicina e nos alienistas, tornando-se alvo central das práticas de controle e tratamento médico e psiquiátrico da época. Nesse contexto, médicos incluíam entre os “alienados rebeldes a qualquer tratamento, por razões mais morais que médicas” as mulheres consideradas irrecuperáveis devido a comportamentos como “exercício não conforme da sexualidade, devassidão, onanismo ou homossexualidade”. Além disso, o chamado temperamento nervoso — frequentemente associado às mulheres — era visto como predisposição natural para nevroses e nevralgias, supostamente decorrente de suas funções biológicas específicas. Acreditava-se que, inscritas na fisiologia feminina, residiam as bases para o desenvolvimento de doenças mentais (Engel, 2018).

Segundo Rohden (2012 apud Medrado; Jesus, 2018), no século XIX, com o avanço das ciências médicas, tornou-se possível devassar o corpo feminino de forma mais aprofundada, conhecendo-o internamente por meio do método científico. Esse conhecimento não apenas reforçou a distinção entre homens e mulheres, mas também contribuiu para a construção das subjetividades de ambos a partir das interpretações formuladas pelo saber médico. A análise dos discursos médicos da época revelava contradições significativas. Embora buscassem estabelecer diferenças estritamente biológicas entre os sexos, esses discursos reconheciam que fatores culturais podiam interferir na “integridade” biológica. Assim, acreditava-se que comportamentos como ler excessivamente romances, receber “educação excessiva” ou participar ativamente da vida urbana poderiam prejudicar o desenvolvimento considerado “natural” da mulher — reduzido, à época, à sua função reprodutiva e ao papel de boa esposa. As teses médicas sustentavam que meninas possuíam uma capacidade intelectual inferior à dos meninos e que investir na sua educação representava um desperdício de energia, podendo comprometer sua maturação reprodutiva e até provocar doenças nervosas. Dessa forma, construía-se uma justificativa “natural” para legitimar o controle social sobre as mulheres — lógica que, com diferentes roupagens, ainda encontra ressonância nos dias atuais.

3.2 A FRONTEIRA ENTRE A MULHER E A AUTÔMATA: CONSTRUINDO A MULHER MECÂNICA

De acordo com Vigarello (2006), o significado das atitudes e comportamentos revela que a beleza associada ao feminino está, quase invariavelmente, ligada à submissão ou, ao menos, a um controle rigoroso. Tal concepção reforça o prestígio da elevação e da contenção:

movimentos comedidos, gestos marcados por uma dignidade extrema, expressões faciais discretas, base corporal quase imóvel e uma parte superior levemente iluminada. Trata-se da consagração de uma tríade da beleza constantemente exaltada: modéstia, humildade e castidade. O sorriso, por exemplo, deve ser contido e comedido, de modo a refletir o esplendor e a serenidade da alma.

Cada movimento deve sugerir pudor e fragilidade. O conjunto da dinâmica corporal deve se mostrar dominado para garantir a beleza. É toda a vigilância da postura de Louise de Lorraine nos Estados Gerais de 1576, sublinhada por um emissário inglês: "Ela tem de verdade uma discrição feminina e é modesta...⁶⁹ As palavras retornam, renovadas, indefinidamente pesquisadas nos tratados - o ar, a nobreza, a maneira, a graça -, todas evocando a estabilidade arquitetural das formas, todas contribuindo para a definição do belo e sua dificuldade: "Sem graça não se pode exigir beleza perfeita":⁷⁰ o A "graça", para Vasari, por exemplo, particularizaria os retratos de Rafael: beleza toda espiritual consistindo nas "virtudes da alma", investigando a matéria para extrair "todas as virtudes que nela se encontram": Elas categorizam também o sorriso da Gioconda, "tão agradável que esta pintura é obra mais divina do que humana":⁷¹ As categorias expressivas da modernidade se inventam nessas indicações novas, tímidas sem dúvida, mas levando a beleza além apenas do enunciado dos traços (Vigarello, 2006, p. 29).

O corpo, nessa perspectiva, é compreendido como uma construção simbólica, marcado por signos e significados que não se reduzem à sua dimensão biológica. Simultaneamente, é também um corpo imaginário, formado por identificações — ou seja, transformado pelos efeitos da internalização, pelo sujeito, das imagens dos objetos que ele investe afetivamente. Por fim, o corpo também se constitui como real, não apenas por sua base orgânica, mas porque não é inteiramente capturado pelas esferas do imaginário e do simbólico. Na medida em que o corpo adentra a ordem simbólica — o que possibilita sua representação e imaginação —, o corpo orgânico se torna irremediavelmente perdido na experiência subjetiva. Em seu lugar, emerge um vazio: um ponto de ausência que não pode ser plenamente simbolizado ou figurado, funcionando como uma espécie de furo ou lacuna no campo das representações (Elia, 1995).

De acordo com Teixeira (2019), ao longo da trajetória da sociedade, uma das maiores aspirações do homem tem sido o desejo de alcançar e ultrapassar limites antes inimagináveis. Aquilo que, em outros tempos, pertencia exclusivamente aos domínios da natureza, hoje se encontra cada vez mais sob o controle humano. Nessa busca incessante por conhecimento e aperfeiçoamento, o homem precisou, inicialmente, adaptar-se ao ambiente que o cercava, até que, gradualmente, passou a se diferenciar dos demais animais. O que para estes representa apenas o meio natural, para o ser humano transformou-se em "mundo" — um espaço mais amplo, moldado e adaptado às suas necessidades, de forma a oferecer vantagens e benefícios.

Nesse processo de adaptação, ele recorre à técnica disponível, utilizando-a como instrumento para alcançar seus objetivos e expandir suas possibilidades de ação.

A sabedoria e o conhecimento técnico que o ser humano possui nos dias de hoje possibilitou melhorias que podem ser vistas em inúmeras áreas. Os avanços obtidos principalmente a partir do final do século XIX dão testemunho de até onde se pode chegar. Tais avanços são perceptíveis em várias áreas, desde a mecanização dos meios de transporte até a presença mais constante da industrialização nos meios de produção, principalmente após o advento da Revolução Industrial. Os desenvolvimentos atingidos no campo da ciência médica e farmacológica igualmente dão testemunhos do quanto o ser humano tem se esmerado na busca por superação. Desde a descoberta do fogo, passando pela invenção da roda, até a primeira manipulação de armas que possibilitou o advento da caça e da pesca, o homem sempre se beneficiou da tecnologia que tinha à sua disposição em cada período de sua existência (Teixeira, 2019, p.15).

Monteiro (2024) analisa a forma como se apresenta o propósito da criação do homem e da mulher, tomando como base a tradição judaico-cristã. No livro do *Gênesis*, a narrativa descreve a formação do primeiro ser humano a partir de uma escultura de barro, à qual é concedida vida por meio do sopro divino. Esse sopro, além de simbolizar a força vital, pode ser interpretado como uma imagem antecipatória — uma prefiguração de uma tecnologia futura capaz não apenas de criar o humano, mas de fabricá-lo cientificamente.

Desta forma, aquele que sopra é o criador, enquanto aquele que recebe o sopro torna-se sua criatura, surgindo no cenário da existência como o primeiro ser humano — o protótipo de uma espécie capaz de vivenciar ideias inspiradas. Criador e criatura permanecem unidos por uma cumplicidade profunda, movida por um desejo mútuo, semelhante ao vínculo que apenas aqueles que compartilham, desde a origem, a “placenta” da subjetividade podem experimentar (Sloterdijk, 2011, p. 32 e 44 apud Monteiro, 2024).

Diferentemente da narrativa bíblica, no espaço poético a criação é concebida como um processo contínuo, sempre em transformação, assim como o próprio criador, movido por sua essência de agir e por sua vontade criativa. Na esfera da imaginação artística, a criação do cientista assume a forma de uma criatividade técnica, fazendo parte de um jogo previamente delineado pela memória. Nesse contexto, o ser humano é comparado a uma “máquina primitiva”, um modelo ideal que inspira a concepção de estátuas, bonecas, robôs, androides e outras formas artificiais de vida. Assim, a narrativa do *Gênesis* pode ser compreendida como uma ampla metáfora, na medida em que revela, de modo radical, o horizonte da questão técnica. O mito bíblico oferece um poderoso referencial simbólico, no qual Deus Pai ocupa uma posição vertical de autoridade e superioridade, detendo o poder de declarar a excelência de sua obra. Nesse processo criativo, além de formar o mundo e o homem, Deus também

modela a figura da mulher, seguindo um ato criador que expressa tanto domínio quanto intencionalidade (Monteiro, 2024).

Então Iahweh Deus fez cair um torpor sobre o homem e ele dormiu. Tomou uma de suas costelas e fez crescer carne em seu lugar. Depois da costela que tirara do homem, Iahweh Deus modelou uma mulher e a trouxe ao homem (Gênesis 2-3, 2002, p. 37 apud Monteiro, 2024, p.219).

Ao longo da história, os seres humanos têm buscado imitar e aperfeiçoar a técnica divina, adaptando-a aos recursos tecnológicos disponíveis em cada época. A relação estabelecida entre o criador e a obra fabricada — animada pelo sopro vital — é descrita como um momento de intenso erotismo e êxtase, marcado por uma troca de afetos e por uma necessidade recíproca, configurando uma intimidade de dupla via. Tal relação difere de um simples exercício de domínio de um sujeito sobre um objeto passivo e manipulável. A técnica desperta no ser humano o desejo de fabricar a si mesmo. O fato de ter sido criado por Deus, por divindades ou pela natureza não lhe causa desconforto. No campo artístico, contudo, a criação de um corpo mecânico permite alimentar a ilusão de atingir a perfeição e simboliza a expressão máxima de uma suposta liberdade criativa — e é justamente aí que reside o grande paradoxo. O corpo mecânico na literatura, assim como na ciência, não é apenas um reflexo da engenhosidade de quem o concebe, projeta ou idealiza. Ele carrega, em si, informações e significados que dizem respeito tanto àquele que o cria quanto ao próprio corpo humano e à compreensão do mundo (Monteiro, 2024).

O corpo construído, ou transformado, nos dá a ilusão de criar, como se os humanos fossem pequenos deuses, como nos mostra a literatura e o cinema, em Hoffmann, Mary Shelley, Villiers de L'Isle-Adam, Thea von Harbou, Tarkovski, Bioy Casares, Felisberto Hernández, Kubrick, Ridley Scott, Philip Dick, Kim Ki Duk, Almodóvar, Spike Jonze, para nomear apenas alguns. Dessa forma, a maneira de diminuir a angústia da nossa existência finita é a criação técnica que prolonga a nossa existência, pelo processo da imaginação. O corpo mecânico é um corpo ausente, mas carregado de significações. Ele atrai por implicar uma promessa de imortalidade. É através do corpo mecânico que o criador pode usufruir de si mesmo, donde a relação pressupor sempre a presença de um outro, imaginado, desejado, um outro de si, estabelecendo um vínculo erótico. (Monteiro, 2024, p.220).

Assim, o criador é impelido a retornar simbolicamente à origem — à primeira esfera, ao acolhimento protetor da “bolha” uterina — ou, ao menos, à ilusão de continuidade que se perde com o nascimento. A natureza ilusionista do corpo mecânico reside justamente em seu potencial de, mediado pelo desejo e pela imaginação, assumir-se sempre como um corpo outro, idealizado e projetado como perfeição (Monteiro, 2024).

4 LEITURA DE GÊNERO EM HOFFMANN: A PERSONAGEM OLÍMPIA EM “O HOMEM DA AREIA”

4.1 E.T.A HOFFMANN

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (1776–1822) foi um polivalente artista alemão: escritor, compositor e pintor. Ele fez parte do movimento literário romântico *Sturm und Drang* e se tornou um dos nomes mais renomados da literatura fantástica no mundo (Santos, 2008).

A música era sua grande paixão — Hoffmann compunha canções, dava aulas de piano, solfejo e canto. Ele admirava profundamente Wolfgang Amadeus Mozart e, como uma forma especial de homenageá-lo, decidiu mudar seu próprio nome para Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (Santos, 2008).

Segundo Santos (2008), até 1928, as menções a Hoffmann eram raras e pouco relevantes. Tudo começou a mudar quando os primeiros contos dele foram traduzidos para o francês. A Bibliothèque Universelle de Genève publicou duas dessas traduções, e Jean-Jacques Ampère citou Hoffmann em um artigo na revista *Le Globe*. Essas publicações, acompanhadas de notas explicativas, apresentaram os leitores ao universo fantástico e à imaginação única de E.T.A. Hoffmann.

Segundo Souza (1999), várias obras de Hoffmann exploram o universo musical, como *O Cavaleiro Gluck*, *Don Juan* e *Notícias acerca das mais Recentes Aventuras do Cachorro Berganza*. Mas ele também se destacou nos chamados "contos de horror", repletos de elementos inquietantes: autômatos misteriosos, sósias perturbadores, crises de loucura e pesadelos aterrorizantes. O sobrenatural também marca presença em sua literatura. Além disso, Hoffmann foi pioneiro ao trazer para a literatura alemã temas como neuroses e traumas psicológicos, explorando a mente humana de uma forma que poucos escritores de sua época ousaram fazer.

Pertencente ao seletí grupo de autores germânicos românticos como Schelger, Novalis, Thiek, Brentano, Achim von Arnim e Eichendorf, Hoffmann, é, indubitavelmente, o representante mais genuíno de uma vertente diferente do movimento. Sua literatura fantástica ressoa no surrealismo americano, por exemplo, até a contemporaneidade. Suapercepção é irônica, em nuances de claro-escuro, que conduzem o leitor ao universo do estranho, do insólito; por outro lado, transparece a dualidade do mundo intrínsecos a sua estética contista, nomeada de contos da realidade (“Wirklichkeitsmärchen”), não se

esquecendo do indivíduo como ser cindido, partícipe dessa união de realidade e fantasia (Santos,2008).

Hoffmann também tinha grande interesse no mundo dos contos de fadas. Com seu jeito único, ele misturava magia e fantasia com cenas do dia a dia, criando histórias que convidavam o leitor a enxergar a realidade com olhos mais questionadores e atentos. Entre suas obras desse gênero, destacam-se "O Pote de Ouro", "O Pequeno Zacarias", "O Mestre Pulga" e "A Princesa Brambilla" (Souza, 1999).

Infelizmente, a vida desse gênio multifacetado foi interrompida cedo. Em 1822, Hoffmann faleceu devido a complicações de uma lesão na coluna que o deixou paralisado. Uma perda prematura para o mundo das artes.

4.2 A OBRA “O HOMEM DA AREIA”: UM BREVE RESUMO

O conto inicia-se com um recurso narrativo peculiar: três cartas que introduzem o leitor ao universo psicológico de Nathanael. Já adulto, ele rememora um episódio traumático de sua infância, quando sua mãe o alertava sobre a chegada do "Homem da Areia" — uma figura misteriosa associada ao medo noturno. A recusa da mãe em dar explicações concretas e a versão macabra contada pela babá (que descreve o Homem da Areia como um ser que rouba os olhos das crianças) criam uma atmosfera de terror psicológico, marcando Nathanael de forma irreversível.

Determinado a confrontar seus medos, Nathanael esconde-se no gabinete do pai e testemunha a chegada de Coppelius, o advogado da família, revelado como o temido Homem da Areia. A cena que se segue é perturbadora: Coppelius e o pai de Nathanael envolvem-se em experimentos alquímicos, e o menino é submetido a uma experiência traumática, na qual seu corpo é simbolicamente "desmontado". Esse episódio, narrado de forma fragmentada e onírica, sugere tanto um ritual de iniciação falho quanto uma violação da infância, estabelecendo Coppelius como uma figura demoníaca na mente do menino. Nathanael desmaiou e, ao recobrar a consciência dias depois, soube que Coppelius havia desaparecido.

Anos mais tarde, após a morte trágica do pai — envolvendo uma explosão no gabinete e a fuga de Coppelius — Nathanael acredita reencontrar Coppelius sob o disfarce de Coppola, um vendedor ambulante de instrumentos ópticos. Essa aparição reaviva seu trauma, levando-o a um estado de paranoia. Suas cartas desesperadas a Clara e Lothar revelam uma mente em conflito, incapaz de distinguir realidade e delírio. Clara, personificação da razão, tenta

convencê-lo de que suas percepções eram fruto da imaginação, mas sua lógica é insuficiente contra o terror arraigado no inconsciente de Nathanael.

A obsessão de Nathanael intensificou-se quando, através de um binóculo comprado de Coppola, ele se encantou por Olímpia, a suposta filha de seu professor Spalanzani. A jovem, de beleza etérea e olhos hipnotizantes, revelava-se, contudo, estranhamente inexpressiva. Nathanael, cego pela paixão, ignorou os sinais de que ela era um autômato, até testemunhar a violenta cena em que Coppola a arrancava de Spalanzani, revelando sua verdadeira natureza.

O desfecho do conto é inevitavelmente trágico. Nathanael durante um passeio, já completamente dominado pela loucura, confunde Clara com uma boneca e tenta lançá-la de uma torre, mas ela é salva por Lothar. Momentos depois, Nathanael atira-se ao vazio ao ver Coppelius rindo abaixo. O conto encerra-se com Clara vivendo uma vida serena, em contraste com a desordem mental que consumiu Nathanael.

4.3 A METÁFORA DA AUTÔMATA: SUBMISSÃO E CONTROLE DO FEMININO REFLETIDOS NA FIGURA DE OLÍMPIA.

De acordo com Silva e Volobuef (2019), a boneca constitui uma personagem essencialmente romântica, não tanto por sua presença constante no movimento, mas pelo tratamento expressivo que lhe foi conferido pelos poetas do século XIX. No Romantismo, a rígida separação entre o universo infantil e a realidade adulta começa a se desfazer, permitindo que os brinquedos, especialmente a boneca, invadam o mundo dos adultos. Esse retorno ocorre porque o próprio artista romântico sentiu a necessidade de revisitar o espaço perdido da experiência sensível com os objetos, elegendo a boneca como um ícone dessa infância idealizada. Para os poetas, ela condensava tanto o amor quanto a possibilidade de criação, tornando-se um meio para refletir sobre o estatuto do “eu” por meio de um objeto material. Nesse contexto, Hoffmann, ao criar a personagem Olímpia, transforma e ressignifica a representação tradicional das bonecas, conferindo-lhe novas camadas de sentido e inserindo-a no universo inquietante do fantástico.

Segundo Drummond (2022), na literatura fantástica a trama da autômata aparece com frequência manifestando-se na figura de um objeto manipulável ou de uma criatura sublime e envolta em aura, ambas marcadas pela predisposição à submissão, ao controle e à modelagem. Esse impulso de manipular e moldar é perceptível, no conto de Hoffmann, nas experimentações alquímicas conduzidas pelo pai de Nathanael.

Como é comum nas narrativas fantásticas, a alquimia, as engenharias do século XIX e a pseudociência associam-se à ideia de criação — ou, mais precisamente, à tentativa de gerar vida artificial que prescinde do corpo feminino, fascinando aqueles que não dominam seus segredos. Em *O Homem da Areia*, a concepção da boneca Olímpia envolve um enigmático conluio entre homens, representados por Coppola e o professor Spalanzani, tal como anteriormente se dera entre Coppelius e o pai de Nathanael (Drummond, 2022).

No conto de Hoffmann, Nathanael tem acesso a imagem de Olímpia, filtrada pelo monóculo de Coppola/Coppelius. Ainda assim, ela se torna o objeto de seu desejo mais intenso, revelando a ruptura entre o olhar — o espectador — e a imagem. Desde Platão, a imagem é associada ao engano, ao simulacro, à imitação e à cópia; dela (e, simbolicamente, da mulher) seria necessário escapar para alcançar a verdade. Nesse sentido, as autômatas aproximam-se mais de espectros ou corpos inertes do que de representações complexas e subjetivamente elaboradas de personagens femininas diversas (Drummond, 2022).

O próprio termo “autômata” foi recuperado da palavra utilizada por Hoffmann no conto “O Homem da Areia”, no momento em que Nathanael acusa Clara de ser um “[m]aldito autômato, sem vida” (HOFFMAN, 2019, p. 245). Sua utilização no feminino tem o intuito de destacar essa presença nos textos como essencialmente marcada por expectativas e desejos dos narradores-personagens apaixonados por mulheres colocadas por eles em posições de autômatas por meio de uma técnica de narração marcada por elementos paranoicos que buscam apagar quaisquer possibilidades que as personagens femininas pudessem ter de serem exibidas de outro modo. Alguns autores, pode-se dizer, realizam uma espécie de jogo com esses narradores, permitindo, intencionalmente ou não, a percepção da fragilidade dos processos de construção identitária — sobretudo a identidade masculina — que começam a se liquefazer com o advento da modernidade, ou seja, exatamente quando esse processo vai se tornando cada vez mais individualizado e reivindicado por outros sujeitos, especialmente aqueles historicamente apagados, ignorados ou silenciados desses processos de construção identitária (Drummond, 2022, p. 8).

De acordo com Bahia (2015), na peça *O Homem da Areia*, Olímpia desperta a paixão de Nathanael, um jovem estudante que a acredita ser filha de seu professor de física e vizinho, Spalanzani. Fascinado pela figura rígida e inerte da jovem, que parece dormir de olhos abertos, Nathanael a idealiza como a “mulher perfeita”: uma boneca silenciosa e inexpressiva que o escuta pacientemente e com a qual pode interagir sem resistência. Olímpia se torna, assim, um “suporte sem alma”, um olhar fixo situado em um espaço indefinido — ao mesmo tempo aquém dos objetos e além dos homens. Como toda boneca, ela assume a função de objeto transicional, não pertencendo integralmente nem ao domínio subjetivo interno nem ao mundo objetivo externo, mas ocupando um lugar intermediário que estrutura a experiência de estar no mundo. Quando a ilusão se rompe com o desmantelamento da boneca, Nathanael é

abruptamente privado de suas fantasias, perde a referência de realidade e mergulha em um surto psicótico. A frustração atônita que experimenta decorre da perda efetiva de seu “brinquedo”, da destruição da boneca-fetiche que simbolizava seu desejo. Olímpia, como toda boneca, é um objeto destinado a um uso extremamente particular e subjetivo, que escapa a qualquer regra ou função padronizada.

Quem ou o que é Olympia? Um sujeito ou um objeto? Uma mer-cadaria, um fantasma, uma mulher morta ou uma boneca viva? Olympia é uma aparência de coisa, um cadáver vivo, uma criatura essencialmente não humana, ou mesmo antihumana, que demonstra a destruição e a alienação do sujeito. É uma boneca inquietante que ameaça o domínio da razão e provoca mal-estar. Encara o observador, levantando a suspeita de uma “possível animação do inorgânico” e ativando a relembrança duvidosa e sinistra do elo que une cada coisa à sua própria forma, cada criatura ao seu ambiente familiar¹⁴ (Bahia, 2015, p. 88).

Monteiro (2016) afirma que Nathanael, no auge de seu encantamento, projeta em Olympia seus ideais de mulher, transformando-a em um desdobramento de si mesmo, uma fantasia que ganha corpo sob o efeito quase mágico do desejo. Com o desmantelamento do corpo da boneca, a cena evoca os espectros que povoavam a literatura romântica. Sempre que se esboça uma cópia da silhueta humana, emergem as primeiras evidências de sua natureza espectral. Há uma relação intrínseca entre imaginação e desejo. No caso de Nathanael, o desejo habita e se alimenta da imaginação. A ilusão projetada por meio da imagem — que se manifesta na forma de uma mulher idealizada — satisfaz esse desejo que nasce justamente da imaginação. Assim, o desejo assume forma na imagem observada a partir da janela do quarto de Nathanael, transformando-se em seu principal objeto de fascínio.

Olímpia, a autômata, é percebida por Nathanael — ao contrário de seus amigos, que a ridicularizam — como a encarnação do ideal feminino: uma beleza angelical, envolta em silêncio, que canta com voz mecânica, comparável ao tilintar de “sinos de vidro”. Seu olhar anseioso recaía sobre ela, como se cada nota só ganhasse vida ao ser atravessada pela intensidade amorosa que ele projetava em seu íntimo. Embora os olhos de Olympia fossem rígidos e inertes, Nathanael os via como se emanasse suaves raios de luar. Nessas cenas, emerge um erotismo que revela o que há de oculto no protagonista: o prazer que se manifesta em seu corpo e que ele não consegue disfarçar (Monteiro, 2016).

O olhar vazio da boneca é preenchido pelo desejo de Nathanael, que transforma Olympia em um receptáculo que devolve apenas aquilo que ele deseja sentir, ouvir e perceber, reforçando a ilusão de ter encontrado o ideal de mulher. Ao contrário de Clara — cuja fala, embora ouvida, não o tocava profundamente —, a mulher mecânica o transforma. O corpo

artificial expõe, assim, a fragilidade humana no campo dos sentimentos e atua como uma máquina catalisadora da sexualidade do outro. Tanto Clara quanto Olímpia se configuram como projeções do eu masculino, funcionando como desdobramentos de sua subjetividade (Monteiro, 2016).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do conto *O Homem da Areia*, de E. T. A. Hoffmann, sob a ótica dos estudos de gênero e das reflexões sobre o fantástico, evidencia como a figura da mulher autômata, personificada em Olímpia, sintetiza processos históricos e simbólicos de silenciamento e objetificação do feminino. Conforme explorado neste estudo, a personagem incorpora ideais patriarcais de docilidade, beleza submissa e ausência de voz, funcionando como um corpo-receptáculo moldado pelos desejos e projeções masculinas, tal como apontam Drummond (2022) e Bahia (2015).

Sob as perspectivas de Engel (2018) e Rohden (2012 apud Medrado; Jesus, 2018), entende-se que essas representações não se limitam ao universo literário, mas se relacionam com discursos médicos, científicos e culturais do século XIX, que associavam a mulher à natureza, à fragilidade emocional e à inadequação para a vida pública, justificando seu controle social. Nesse contexto, a autômata emerge como uma metáfora radical da mulher privada de autonomia, confirmado, o lugar simbólico de exclusão que a modernidade reservou ao feminino.

Como aponta Calvino (2004), o fantástico opera justamente na fronteira entre o real e o imaginário, permitindo revelar fissuras na aparente estabilidade das representações. Em Hoffmann (2012), essa tensão expõe não apenas a fragilidade das fronteiras entre humano e mecânico, mas também a vulnerabilidade das identidades masculinas que projetam no feminino a sustentação de sua própria subjetividade, como é visto no comportamento de Nathanael ao longo do conto. Olímpia, assim, atua como metáfora radical do silenciamento feminino, ao mesmo tempo reafirmando e permitindo questionar estereótipos de gênero (Drummond, 2021).

Na visão de Drummond (2021), o tema da autômata está estruturalmente implicado ao feminino, já que essas personagens são, de forma recorrente, mulheres — o que constitui um marcador de gênero. Ao empregar o termo “autômata”, amplia-se para além de sua concepção clássica, marcada pelo aspecto mecânico, como no caso da boneca Olímpia, de E. T. A. Hoffmann. Nesse sentido, as personagens femininas retratadas como imagens estáticas, cuja representação impede a percepção de qualquer complexidade em sua construção. Assim, a figura da mulher, geralmente, se apresenta por meio de figuras silenciadas, adormecidas, destituídas de pensamento, fantasmáticas ou mortas.

Essas personagens costumam ser narradas por vozes imersas em conflitos psíquicos, nos quais a frustração com a autômata se associa a uma expectativa de salvação. Assim, as

autômatas aproximam-se mais da condição espectral ou de um corpo inerte do que de uma tentativa realista de representação feminina. Além disso, parecem atrair o interesse de narradores-personagens apaixonados justamente por sua natureza estática e subjetiva. Essa posição secundária contribui para que, nas narrativas, a morte dessas autômatas seja suavizada ou naturalizada, apresentada como necessária, inevitável, destino ou mesmo como um troféu (Drummond, 2021).

Assim, a personagem Olímpia transcende a mera fantasia, funcionando como ferramenta na história para, simultaneamente, reforçar ideias tradicionais sobre o papel da mulher e abrir espaço para questionamentos. Ao colocá-la em foco, esta pesquisa ajuda a entender como os livros podem tanto sustentar quanto desafiar o sistema patriarcal. Isso demonstra a necessidade de interpretações atentas que desmascarem as representações culturais e exponham as maneiras pelas quais as mulheres são sutilmente silenciadas, mesmo em tempos modernos e sob novas formas.

REFERÊNCIAS

BAHIA, Dora Longo. **Decifra-me ou devoro-te.** *ARS (São Paulo)*, [S. l.], v. 13, n. 26, p. 84–91, 2015. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2015.106067. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/ars/article/view/106067>>. Acesso em: 1 jul. 2025.

BARROSO, Gabriel Lago de Sousa. **Arte e política no romantismo alemão.** 2014. Dissertação (Mestrado) – Curso de Direito, Universidade Federal de Minas Gerais, Uberlândia, 2014. Disponível em:<<http://hdl.handle.net/1843/BUOS-9K9T8J>>. Acesso em: 6 jun. 2025.

BATALHA, Maria Cristina. **A importância de E. T. A. Hoffmann na cena romântica francesa.** Alea: Estudos Neolatinos, vol. 5, núm. 2, junho-dezembro, 2003, pp. 257-271 Universidade Federal do Rio de Janeiro Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33050208>>. Acesso em: 6 jun. 2025.

CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CARDOSO, Maria Cristina Bion. **A beleza que vela o feminino.** 2016. 95 f. Dissertação (Mestrado em Pesquisa Clínica em Psicanálise) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em:<<http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/14663>>. Acesso em: 2 abr. 2025.

CARNIEL, Jean Carlos. **Hoffmann e o conto fantástico português.** *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 18, 2022. DOI: 10.12957/abusoes.2022.61718. Disponível em:<<https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/61718>>. Acesso em: 19 jul. 2025.

CARPEAUX, Otto Maria. **O Romantismo por Carpeaux.** São Paulo: Leya, 2012.

DRUMMOND, Ana Luíza Duarte de Brito. **A autômata: a unheimlich no tema do duplo.** 2021. Tese (Doutorado) – Curso de Letras (Ciência da Literatura), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em:<<http://objdig.ufrj.br/25/teses/934114.pdf>>. Acesso em: 3 mai. 2025.

DRUMMOND, Ana Luíza Duarte de Brito. **A autômata: a unheimlich no tema do duplo.** Gragoatá, Niterói, v. 27, n. 59, e53193, set.-dez. 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.22409/gragoata.v27i59.53193>>. Acesso em: 3 mai. 2025.

ELIA, Luciano. **Corpo e Sexualidade em Freud e Lacan.** Rio de Janeiro: Uapê, 1995.

ENGEL, Magali. **Psiquiatria e feminilidade.** In: PRIORE, Mary Del (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Tradução de Raquel Ramalhete. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

FRANCISCO JUNIOR, Abílio Aparecido. **Raízes fantásticas: um olhar sobre a gênese da literatura fantástica no Brasil.** 2024. 141 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara - SP, 2024. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstreams/81d18d62-94ef-4a5f-a9d5-eb7ffbc06c2b/download>>. Acesso em: 8 jul. 2025.

GONÇALVES, Maria Augusta Salin. **Identidade do eu, consciência moral e estágios do desenvolvimento: perspectivas para a educação.** *Psicol. educ.*, São Paulo , n. 19, p. 73-89, dez. 2004 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-69752004000200005&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 01 ago. 2025.

GUIMARÃES, Ana Rosa Gonçalves de Paula. **As principais características e atitudes do movimento romântico.** *Letras et Ideias*, João Pessoa, PB, v. 1, n. 1, p. 66–85, 2016. Disponível em:<<https://periodicos.ufpb.br/index.php/letraseideias/article/view/26432>>. Acesso em: 6 maio. 2025.

GUIMARÃES, Ana Rosa Gonçalves de Paula. **O duplo no romantismo: o exemplo de E.T.A. Hoffmann.** 2017. Dissertação (Mestrado) – Curso de Psicologia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/19861>>. Acesso em: 6 jul. 2025.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX**. In: TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-118. Disponível em: <<https://vidaboa.redelivre.org.br/files/2018/03/ANTROPOLOGIA-DO-CIBORGUE.pdf>>. Acesso em: 8 jul. 2025

HOFFMANN, E.T.A. **O Homem da Areia**. Tradução de Ary Quintella. Organização e apresentação de Fernando Sabino. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012.

MEDRADO, Ana Carolina Cerqueira; JESUS, Mônica Lima de. **"Ainda assim me levanto": as narrativas históricas e a construção do eu feminino**. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 4, p. 1348–1371, 2019. DOI: 10.12957/epp.2018.42239. Disponível em:<<https://www.e-publicacoes.uerj.br/revispsi/article/view/42239>>. Acesso em: 1 ago. 2025.

MONTEIRO, Maria Conceição. **O corpo mecânico feminino: uma poética do transumano**. 1. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2016.

SAFATLE, Vladmir. **Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana**. *Discurso*, São Paulo, Brasil, n. 37, p. 365–406, 2007. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.2007.62950. Disponível em:<<https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/62950>>. Acesso em: 1 maio. 2025.

SANTOS, Ana Beatriz Germano. **E.T.A. Hoffmann e o conto fantástico *O Homem da Areia*: uma breve elucidação**. *Pesquisa em Foco*, [S. l.], v. 17, n. 1, 2008. DOI: 10.18817/pef.v17i1.217. Disponível em:<https://www.ppg.revistas.uema.br/index.php/PESQUISA_EM_FOCO/article/view/217>. Acesso em: 1 maio. 2025.

SILVA, Lucas Henrique. **Freud na galeria de autômatos de Hoffmann: uma leitura a partir de “das unheimliche” dos motivos estéticos da personagem do boneco em contos do escritor alemão oitocentista**. *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 10, 2019. DOI: 10.12957/abusoes.2019.43497. Disponível em:<<https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/43497>>. Acesso em: 31 jul. 2025.

SILVA, Lucas Henrique da; VOLLOBUEF, Karin. **Outra Olímpia, Olímpia outra: a leitura de Hans Bellmer da boneca romântica de E.T.A. Hoffmann.** *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 2, 2019, p. 163-178. Disponível em:<<https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/1394>>. Acesso em: 31 mai. 2025.

SOUZA, Rosicler A. Batista de. **A magia e o real em o homem da areia de E.T.A Hoffmann.** 1999. XI Seminário do CELLIP, 1999. Disponível em:<<https://www.leffa.pro.br/tela2/congressos/XIcellip/indice.pdf#page=109>>. Acesso em: 25 abr. 2025.

TEIXEIRA, Ricardo José de Lima. **O transumanismo em Frankenstein de Mary Shelley e seus desdobramentos em Philip K. Dick e Max Barry.** 2019. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Programa de Pós-Graduação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em:<<http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/5964>>. Acesso em: 25 jun. 2025.

VIGARELLO, Georges. **História da beleza.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.