

Revista de Literatura,  
História e Memória

Dossiê Literatura e  
Artes em Contato

ISSN 1809-5313

VOL. 10 - Nº 16 - 2014

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 131-146

## O INDIVÍDUO NA ERA DE SUA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA

CATALÃO, Marco

(Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP)<sup>1</sup>

**RESUMO:** A maior parte dos estudos críticos sobre a novela *Las Hortensias*, publicada pelo escritor uruguaio Felisberto Hernández em 1949, enfatiza sua retomada de elementos presentes em narrativas do século XIX, associando-o ao Romantismo. Tomando como ponto de partida o estudo de Sucre (2003) que assinala o aspecto comercial nas relações estabelecidas entre as personagens da narrativa, este trabalho procura apontar o diálogo do texto com algumas manifestações da cultura de massa do início do século XX, especialmente o cinema e os museus de cera, chamando a atenção para a singularidade da novela de Hernández. A partir dessa observação, o que a princípio poderia parecer apenas uma história acerca das excentricidades de um indivíduo isolado, ao final da novela, quando se realiza uma grande exposição de bonecas, com notável sucesso de público, revela-se também uma narrativa sobre a cultura de massa e seus efeitos sobre os consumidores. O diálogo da novela com o cinema e com os museus de cera também revela um aspecto pouco ressaltado pela crítica: o caráter paródico da narrativa, que problematiza as oposições tradicionais entre natureza e artifício, autenticidade e fingimento. Sob essa perspectiva, o protagonismo das bonecas e sua "superioridade" sobre os humanos adquirem um novo sentido.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Las Hortensias*; Felisberto Hernández; narrativa hispano-americana; cultura de massa; cinema.

**ABSTRACT:** Most critical studies on the novel *Las Hortensias*, published by the Uruguayan writer Felisberto Hernández in 1949, emphasizes its resumption of elements present in narratives of the nineteenth century, linking it to Romanticism. Taking as a starting point the study of Sucre (2003) that notes the commercial aspect of the relationships established between the characters in the narrative, this paper seeks to point the dialogue of the text with some manifestations of mass culture of the early twentieth century, especially film and wax museums, drawing attention to the uniqueness of Hernández novel. From this observation, what at first might seem just a story about the eccentricities of an isolated individual, in the end of the novel, when a major exhibition of dolls is performed, with great public success, also reveals itself as a narrative about the mass culture and its effects on consumers. The dialogue of the novel with film and wax museums also reveals an aspect little emphasized by critics: the parodic character of the narrative,

that questions the traditional oppositions between nature and artifice, authenticity and simulation. From this perspective, the role of the dolls and their “superiority” over humans acquire a new meaning.

**KEYWORDS:** *Las Hortensias*; Felisberto Hernández; Spanish American literature; mass culture; film.

I.

Uma leitura superficial de *Las Hortensias*, novela publicada pelo escritor uruguaio Felisberto Hernández em 1949, revela uma série de elementos que podem ser associados à tradição romântica: a narrativa acompanha a trajetória de Horacio, uma personagem excêntrica que, com receio de que sua esposa morra, decide fabricar uma boneca para substituí-la; com o tempo, Horacio passa a preferir a cópia ao original, envolvendo-se cada vez mais num universo fantasioso, o que culminará em sua loucura nas últimas páginas da novela.

A semelhança com o enredo de *O homem da areia*, de E.T.A. Hoffmann (publicado em 1817), é evidente e não passou despercebida pela crítica, que tratou de enfatizar os pontos em comum entre as duas narrativas, com particular ênfase para o **estranho** (*Das Unheimlich*), conceito utilizado por Freud a partir de uma análise do conto de Hoffmann<sup>2</sup>. De fato, além do tema do indivíduo que se apaixona por uma boneca e acaba enlouquecendo, os elementos apontados por Freud como característicos do **estranho** estão presentes em *Las Hortensias*: o animismo, a figura do duplo e o apagamento dos limites entre a realidade e a fantasia.

Entretanto, é curioso notar que, se são vários os estudos que apontam o “enraizamento na tradição literária e nos veios arquetípicos”<sup>3</sup> (cf. CERMINATTI, 2002, p. 109) da novela, são pouquíssimos os que atentam para seus traços específicos. A grande exceção é o artigo de Sucre (2003) que assinala um elemento fundamental para diferenciar a narrativa de Hernández dos textos que a antecedem: em *Las Hortensias*, a obsessão de Horacio pelas bonecas é percebida pelo seu fornecedor, Facundo, como uma oportunidade de lucro comercial; ele produz, então, uma série de bonecas similares à do protagonista, destinadas a “homens tímidos e solitários em busca de romances simulados” (cf. SUCRE, 2003, p. 485).

A alteração é notável: se Olímpia (por quem Natanael se apaixona no conto de Hoffmann) é um exemplar único, fruto de vinte anos de trabalho e sacrifício do cientista Spalanzani, as bonecas Hortensias logo se transformam numa mercadoria genérica, fabricada em série para satisfazer os desejos de consumo de um público

amplo. Evidentemente, tal alteração não se deve apenas às peculiaridades do talento de Felisberto Hernández, mas responde também a uma nova realidade social, em que algumas concepções românticas parecem já não ter mais lugar.

Se a história de cientistas que criam seres vivos por conta própria torna-se mais popular a partir do romantismo (e se difunde exponencialmente através do cinema), o protótipo dessa narrativa talvez seja o mito de Pigmalião, que se apaixona por uma estátua que ele mesmo havia esculpido e, depois que esta adquire vida, tem filhos com sua própria criação<sup>4</sup>. Comparando as duas narrativas, Sucre enfatiza a singularidade da novela de Hernández:

No mito de Pigmalião, cada elemento da narrativa da produção artística é diferenciado e estável: Pigmalião é inquestionavelmente o artista; a estátua, sua obra (Ovídio, Livro X). Em *Las Hortensias*, no entanto, as categorias de artista e obra de arte se apagam em consequência da mecanização. Há uma diferença marcante entre Pigmalião e Horacio como figuras artísticas. Como escultor, Pigmalião de fato fabrica sua amada estátua com suas próprias mãos e com uma intenção artística. Horacio, que não é artista *per se*, é um *self-made man* que enriqueceu graças à propriedade e ao gerenciamento de uma loja de bonecas. Sua obra de arte não consiste no que ele faz, mas no que ele faz com o que é feito para ele através da tecnologia moderna (SUCRE, 2003, p. 485).

Há, assim, um deslocamento da esfera do produtor para a do consumidor, “sujeito a todos os efeitos da reprodução mecânica: serialização, comercialização, propaganda” (*Idem, ibidem*)<sup>5</sup>. Horacio parece se conformar perfeitamente a esse papel: recusa-se a receber qualquer informação técnica acerca da fabricação das bonecas, limitando-se a avaliar sua eficiência como produto (“Faça como quiser, mas não me diga o procedimento” (HERNÁNDEZ, 1967, p. 146) é uma recomendação recorrente de Horacio a Facundo).

O que, a princípio, parecia apenas uma história acerca das excentricidades de um indivíduo isolado, ao final da novela, quando Facundo realiza uma grande exposição de bonecas, com grande sucesso de público, revela-se também uma narrativa sobre a cultura de massa e seus efeitos sobre os consumidores. A própria oscilação entre sujeito e objeto presente em *Las Hortensias*, frequentemente interpretada sob um viés patológico (ver novamente CERMINATTI, 2002 e GRAZIANO, 1997), pode ser vista como uma consequência da comercialização das relações e sentimentos humanos na sociedade de consumo.

Se a esposa é substituível por uma boneca, e se cada boneca pode ser substituída por outra e por mais outra, indefinidamente (desde que se tenha dinheiro

para comprá-las), as convenções românticas presentes na narrativa adquirem um sentido cômico e paródico: os presságios, encontros amorosos fortuitos, acontecimentos insólitos e fantasmagóricos, crimes passionais, e até mesmo a loucura final do protagonista, devem ser lidos sob outra lógica, em que a autenticidade dá lugar à simulação, e a espontaneidade é substituída pelo espetáculo.

É curioso que *Sucre*, embora tenha como eixo central de sua análise as relações entre *Las Hortensias* e a cultura de massa, deixa de lado a manifestação artística mais estritamente ligada à massificação na primeira metade do século XX: o cinema. Desde a primeira cena da novela, em que Horacio chega à sua casa ao fim do dia, cansado, e é recebido pela esposa, que lhe fala sobre os preparativos das “cenas” noturnas, estamos num universo muito próximo ao das exibições cinematográficas. Mais tarde saberemos que as cenas em questão (embora tenham um acompanhamento musical) são estáticas, como os *tableaux* dos museus de cera do início do século, mas há vários outros elementos que nos permitem associá-las ao cinema.

Em primeiro lugar, do mesmo modo que mais tarde fará questão de não saber nada sobre os procedimentos de Facundo para tornar suas bonecas mais humanas, Horacio se recusa a receber qualquer detalhe acerca da preparação das cenas pelos empregados. Como um espectador do cinema clássico, ele se empenha em apagar todos os elementos que possam pôr em risco a ilusão da representação. Sintomaticamente, sua primeira fala na novela é uma advertência para que María, sua esposa, não lhe revele nada sobre a cena a que ele assistirá mais tarde. Em sentido semelhante, o pianista que faz o acompanhamento musical é instruído reiteradas vezes a se manter de costas para Horacio, a se ocultar ao fundo do salão e não dirigir a palavra ao “señor”.

Assim como Horacio recebe as cenas como “produtos prontos”, a divisão do trabalho de composição favorece a fragmentação da experiência e a alienação de cada artista em relação ao contexto total<sup>6</sup> da criação: “Esta tarefa estava a cargo de muitas pessoas: em primeiro lugar, autores de legendas (em poucas palavras deviam expressar a situação em que se encontravam as bonecas que apareciam em cada cômodo); outros artistas se ocupavam do cenário, dos vestidos, da música, etc.” (HERNÁNDEZ, 1967, p. 138). Em outro momento da narrativa, Horacio olha para suas bonecas “como um empresário que olhasse seus atores enquanto eles representam uma comédia” (*Idem*, p. 144).

Há ainda uma série de trechos da novela que remetem a algumas convenções da narrativa cinematográfica. A cena em que María coloca uma boneca dentro do piano para assustar o marido é exemplar:

Depois de jantar foi ao salão e lhe pareceu que o piano era um grande ataúde e que o silêncio velava a um músico que tivesse morrido havia pouco tempo. Levantou a tampa do piano e aterrorizado deixou-a cair com um grande estrondo; ficou um instante com os braços levantados, como diante de alguém que o ameaçasse com um revólver, mas depois foi ao pátio e começou a gritar:

“ Quem pôs Hortensia dentro do piano? (HERNÁNDEZ, 1967, p. 165)

Da paródia do filme de terror, passa-se rapidamente à paródia do filme de detetive, e depois à paródia do filme sentimental, numa alternância cuja velocidade remete ao momento em que a narrativa foi escrita, quando o cinema já fazia parte da vivência cotidiana dos uruguaios (cf. LÓPEZ, 2000, p. 50). O próprio Hernández, além de sua experiência como espectador, participara ativamente desta indústria desde os quinze anos, quando começou a trabalhar como pianista em filmes mudos (cf. HERNÁNDEZ, 2002, ALLEN, 2002 e CERMINATTI, 2002, p. 109). Não se trata aqui de buscar relações unívocas de causa e efeito entre a obra e seu contexto, mas de apontar para características que podem ampliar nossa compreensão acerca dos procedimentos narrativos que norteiam a novela.

Como Hansen, entendemos que

o cinema figura como parte da violenta reestruturação da percepção e da interação humana promovida pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial-capitalista; enfim, pela tecnologia moderna, como os trens, a fotografia, a luz elétrica, o telégrafo e o telefone, e pela construção em larga escala de logradouros urbanos povoados por multidões anônimas e prostitutas, bem como por *flâneurs* não tão anônimos assim. Da mesma forma, o cinema surge como parte de uma cultura emergente do consumo e do espetáculo, que varia de exposições mundiais e lojas de departamentos até as mais sinistras atrações do melodrama, da fantasmagoria, dos museus de cera e dos necrotérios, uma cultura marcada por uma proliferação em ritmo muito veloz – e, por consequência, também marcada por uma efemeridade e obsolescência aceleradas – de sensações, tendências e estilos (HANSEN, 2001, p. 498).

Embora a realidade uruguaia do fim da década de 1940 apresente características próprias, que a diferenciam da situação da Europa na época do advento do cinema, o momento em que Hernández escreve sua novela também é marcado por uma grande transformação social, assinalada, sobretudo, por um intenso crescimento industrial e por um acelerado processo de urbanização (cf. NAHUM, 1998, p. 79-83 e CAETANO; RILLA, 1998, p. 160-174) que, ao lado das inovações tecnológicas importadas dos países desenvolvidos, terá como consequência uma nova percepção

acerca das relações humanas e das interações de homens, objetos e imagens, que, como veremos adiante, terá efeito no modo como o escritor estrutura a sua narrativa.

2.

No início de *Las Hortensias*, acompanhamos o cotidiano de Horacio, um milionário que enriqueceu graças ao sucesso de sua loja de bonecas. Em sua “casa negra”, instalada ao lado de uma fábrica, ele se diverte ao lado da esposa, María, assistindo a pequenas cenas<sup>7</sup> orquestradas por seus funcionários, em que algumas bonecas representam parte de uma narrativa enigmática. Após examinar cada cena com atenção, Horacio imagina um enredo apropriado para ela, e depois o coteja com a *leyenda* escrita pelos mesmos funcionários, que supostamente elucidaria o sentido da representação.

A primeira cena observada por Horacio na narrativa exemplifica esse procedimento:

A boneca estava vestida de noiva e seus olhos abertos estavam colocados em direção ao teto. Não se sabia se estava morta ou se sonhava. Tinha os braços abertos; podia ser uma atitude de desespero ou de abandono ditoso. Antes de abrir a gaveta da mesinha e saber qual era a *leyenda* desta noiva, ele queria imaginar algo. Talvez ela esperasse o noivo, que não chegaria nunca; ele a teria abandonado um instante antes do casamento; ou talvez fosse viúva e recordasse o dia em que se casou; também podia ter posto esse traje com a ilusão de ser noiva. Então abriu a gaveta e leu: “Um instante antes de se casar com o homem a quem não ama, ela se encerra, pensa que esse vestido era para se casar com o homem a quem amou, e que já não existe, e se envenena. Morre com os olhos abertos e ninguém ainda entrou para fechá-los”. Então o dono da casa negra pensou: “Realmente, era uma noiva divina”. E em poucos instantes sentiu prazer ao dar-se conta de que ele vivia e ela não (HERNÁNDEZ, 1967, p. 140).

Mantenho aqui o termo utilizado por Hernández, *leyenda*, porque sua multiplicidade de sentidos<sup>8</sup> poderia se perder numa tradução apressada: se uma das acepções do termo é justamente a de “texto que acompanha um desenho, lâmina, mapa, foto, etc., e que explica seu conteúdo” (cf. Dicionário virtual WordReference), podendo este ser traduzido como “legenda” (termo, aliás, que reforça a associação das cenas com a experiência cinematográfica), seu sentido mais imediato em espanhol remete a uma “relação de sucessos imaginários ou maravilhosos” (*Ibidem*), ou seja,

ao que chamaríamos de “lenda” em português<sup>9</sup>.

Como se pode notar no trecho destacado acima, tanto as narrativas imaginadas por Horacio quanto a solução proposta pelos funcionários inserem a boneca num contexto sentimental muito próximo ao enredo dos folhetins românticos do século XIX (e das narrativas cinematográficas mais populares da primeira metade do século XX): o amor impossível, o envenenamento e a morte solitária parecem conferir à cena um encanto que se deve em boa parte ao seu caráter compensatório. Horacio se sente feliz ao contrastar sua vida com a morte da boneca, mas ao mesmo tempo se sente atraído por um universo de sentimentos intensos e exacerbados que contrastam com seu cotidiano regrado e previsível.

O caráter “intermediário” das bonecas, entre a vida e a morte, entre a presença e a ausência, aproxima-as do que Christian Metz considerou como elemento crucial para a identificação do espectador com a representação cinematográfica: “os quadros com manequins, embora não constituam literalmente um meio ‘de reprodução’, aproximam-se dessa condição tanto no congelamento da ação quanto nos corpos das próprias figuras de cera, que, como o corpo filmado, possuíam uma presença ‘natural’, sendo, no entanto, ao mesmo tempo, estranhamente ausentes” (cf. SANDBERG, 2001, p. 464). O fascínio exercido pelas bonecas se deve, assim, em parte à sua semelhança com as figuras humanas, e em parte à sua radical e intransponível dessemelhança.

Se o cinema já fazia parte do cotidiano dos uruguaios na década de 1940, também era comum na época a apresentação de vitrines com manequins nos grandes centros comerciais de Montevidéu (cf. DUEÑAS; TOLEDO, 1993, p. 20). Em sentido contrário à análise de Morales (2004, p. 153), que caracteriza a casa do protagonista como “um mundo fechado, rodeado de um muro de ruídos de máquinas, (...) um cosmo onde o dono da casa pode inclusive brincar com a realidade”, ressaltamos que não se deve confundir a tentativa de Horacio (ele, sim, ilusoriamente empenhado em apagar todos os laços que o ligam à realidade social) com a perspectiva mais ampla da narrativa, em que a realidade acaba por se impor, a despeito dos desejos e caprichos do protagonista.

Assim, embora notemos vários pontos de contato entre as cenas representadas pelas bonecas e o cinema, é nos museus de cera europeus do início do século XX que encontraremos mais elementos para entendermos melhor a complexidade das relações entre Horacio, María, Hortensia e Facundo. Como assinala Sandberg, os museus de cera se popularizam na Europa no momento em que a população rural cruza a fronteira do campo para a cidade, tornando-se espectadora de sua própria cultura anterior:

o corpo tradicional ausente, coletivamente imaginado, adquiriu uma grande circulação representacional, como também os acessórios desse corpo: os artefatos, instrumentos, roupas e construções que haviam estado em contato com ele anteriormente. Quanto mais irrecuperável esse corpo parecia ser, mais evocativos tornam-se seus traços metonímicos – e potencialmente mais frustrantes (SANDBERG, 2001, p. 448).

Com o objetivo de minimizar a frustração do sentimento de perda provocado pelo contato com os objetos do passado, os museus folclóricos da virada do século criam a exibição “funcionalista”, em que os artefatos obsoletos são cuidadosamente inseridos em *tableaux* anedóticos, nos quais eles aparecem ligados a manequins, que por sua vez são vestidos com roupas da época, em quadros que supostamente “congelariam” uma cena típica do passado. Como no caso das cenas elaboradas para Horacio, “para assegurar uma compensação narrativa satisfatória para formas culturais que estavam desaparecendo, a ‘história’ indicada por cada cena do quadro necessitava do auxílio adicional de textos descritivos” (*Idem*, p. 456).

A partir dessa observação, compreendemos melhor a função das *leyendas* em *Las Hortensias*: mais do que um simples jogo de adivinhação, elas fornecem o substrato anedótico para que Horacio insira as bonecas em enredos imaginários que evocam um passado ideal. Uma simples relação dos temas evocados por Horacio e pelos funcionários que escrevem as *leyendas* evidencia de que tipo de passado se trata: uma noiva que espera pelo noivo de braços abertos; uma noiva abandonado pelo noivo um instante antes do casamento; uma noiva que se mata por não poder se casar com o homem que ama; uma mulher fechada numa prisão ou num castelo numa noite de tempestade; uma mulher que se afasta do mundo em função das críticas ao seu amor por um marinheiro; duas mulheres que disputam o amor de um mesmo homem.

Se os museus folclóricos evocam os objetos, os gestos e os costumes que a modernização tornou obsoletos, o museu particular de Horacio parece evocar, sobretudo, uma postura da mulher em relação ao homem, de completa passividade e devotamento, que se revela tão anacrônica quanto as roupas usadas pelas bonecas, sobretudo quando a comparamos às atitudes das mulheres de carne e osso da narrativa. O episódio em que María discorre jocosamente sobre o comportamento de sua mãe, que, por não ter nenhum conceito de amor, “foi uma grande companheira” para o marido, e que era “capaz de passar horas numa cadeira sem se mover e com os olhos no vazio” (HERNÁNDEZ, 1967, p. 151), evidencia o abismo entre passado e presente, ao mesmo tempo em que torna clara a relação entre as bonecas e a mudança do papel feminino na época.

A fabricação de Hortensia, uma boneca feita à semelhança de María<sup>10</sup>, a princípio parece responder à angústia de Horacio diante da possibilidade de perder a esposa: “María não estava doente nem tinha por que pensar que ia morrer. Mas fazia muito tempo que ele tinha medo de ficar sem ela e a cada momento imaginava como seria sua desgraça se lhe sobrevivesse. Foi então que lhe ocorreu mandar fazer a boneca igual a María” (HERNÁNDEZ, 1967, p. 143). No entanto, à medida que convive com a boneca, Horacio se sente cada vez mais atraído por ela, e faz o possível para tentar substituir o original pela cópia.

Não se trata, porém, de um “relato sobre a usurpação da vida por parte de um objeto que, de tanto representar a fantasia da animação, consegue tornar inanimados os sujeitos que o cercam”<sup>11</sup>, uma vez que Horacio, ao contrário do protagonista da narrativa de Hoffmann, tem plena consciência de que Hortensia e suas colegas não têm vida própria. O fascínio exercido pelas bonecas reside justamente nesse aspecto: como as melhores atrizes de cinema, elas são tratadas como acessórios cênicos (cf. BENJAMIN, 1996, p. 181), que podem ser deslocados e ressignificados de acordo com a situação. Sua “superioridade” em relação ao modelo humano se deve à sua condição de simulacro: por maior que seja sua “paixão” por Hortensia, Horacio sabe que, em última instância, trata-se de um jogo, de uma simulação.

Quando María descobre que alguém apunhalou Hortensia, por exemplo, sua reação imediata é tratá-la como um ser de carne e osso: depois de se recostar ao peito do marido numa crise de choro, ela decide chamar a polícia. É Horacio, o suposto louco da narrativa, que a demove do seu propósito: “Mas você está louca? (...) Vai chamar a polícia para lhes dizer que deram uma punhalada numa boneca e que ela está vazando?” (HERNÁNDEZ, 1967, p. 155). Assim, as bonecas não respondem apenas a uma nostalgia do protagonista por um passado em que os papéis femininos eram bem delimitados; mais do que lamentar uma situação que já não pode ser vivida, trata-se de experimentar algo diferente: uma simulação da experiência amorosa sem os riscos e aborrecimentos da experiência intersubjetiva.

A própria reação de María, aparentemente emotiva e “natural”, pode ser vista sob outra perspectiva: a ideia de chamar a polícia e, mais tarde, um detetive particular revela como o imaginário da personagem está contaminado pelas narrativas cinematográficas, o que se evidencia em sua resposta ao marido: “Que ninguém a toque; no cabo da faca devem estar as impressões digitais” (*Ibidem*). A oposição entre natural e artificial, presente no conto de Hoffmann, já não tem lugar num mundo em que a natureza está sempre misturada aos elementos artificiais (o jardim devassado pelo ruído da fábrica, os gestos aparentemente espontâneos contaminados por sua transformação em imagem consumível), e já não há espaço para uma natureza

autêntica e pura, a não ser nos sonhos e idealizações das personagens.

3.

Com o passar do tempo, os museus folclóricos europeus ganham uma variante que alcançou grande êxito de público no início do século XX: os museus ao ar livre, nos quais os espectadores podiam não apenas visualizar quadros estáticos da cultura tradicional, com manequins de gesso ou de cera vestindo trajes típicos e representando cenas do cotidiano, mas também entrar nas casas (arrumadas como se o dono fosse retornar a qualquer momento), observar de perto os objetos e se deslocar à vontade de um lugar para outro (cf. SANDBERG, 2001, p. 470 et seq.).

Em *Las Hortensias* ocorre um movimento semelhante: no início da narrativa, há uma separação clara entre o espaço das bonecas – delimitado por um tablado, pelo cenário e pelo acompanhamento musical – e o espaço humano; no entanto, a “quarta parede” logo se rompe, e Hortensia passa a “conviver” com o casal: a princípio, parece apenas um capricho de María, que a trata como uma simples boneca; depois, todavia, Horacio se empenha em torná-la cada vez “mais real”, até que Facundo faz as alterações anatômicas necessárias para que ela possa desempenhar o papel de amante.

Como observa Sucre (2003, p. 487), as bonecas “adquirem múltiplos papéis nos diversos dramas genéricos que o texto evoca. A primeira Hortensia é ao mesmo tempo filha, amante e adúltera no enredo da vida conjugal; irmã assassinada no melodrama dos rumores dos vizinhos; corpo mutilado na história de detetive que María imagina ao descobrir que ela foi atacada numa das festas do casal; espectro numa história de fantasmas”; Eulalia, a boneca que substitui Hortensia depois que esta é inutilizada por María, assume o papel de espã e, mais tarde, o de esposa. Não por acaso, os papéis desempenhados pelas bonecas frequentemente retomam clichês de algumas narrativas românticas do século XIX e cinematográficas do XX.

Entretanto, o rompimento da separação entre os dois espaços (animado e inanimado, humano e inumano, subjetivo e objetivo) não implica necessariamente uma confusão entre fantasia e realidade (como parecem supor GRAZIANO, 1997, CERMINATTI, 2002 e MORALES, 2004): se em alguns momentos Horacio confunde María com Hortensia, é sempre graças às “surpresas” preparadas pela esposa, que, com o suposto objetivo de divertir o marido, ora veste a boneca com suas roupas, ora se disfarça de boneca. Mas a reação de Horacio é reveladora: ao descobrir o engano, ele se sente contrariado e, na última cena, será uma dessas surpresas que desencadeará

sua loucura.

Mais do que indicar uma situação sombria em que seres inanimados ganham vida e levam os seres humanos à loucura, os trechos da narrativa em que as bonecas são tratadas como pessoas (quando Horacio pensa em “montar um apartamento” para uma das bonecas fabricadas por Facundo, ou quando exige que as empregadas chamem uma boneca de “senhora Eulalia”) revelam uma irresistível comicidade. A cena em que María punhala Hortensia é exemplar:

No dia em que descobriu tudo, María tinha surpreendido as [empregadas] gêmeas levantando a camisola de Hortensia em momentos em que não deviam lhe pôr água quente nem vesti-la. Quando elas deixaram o quarto, María entrou. E logo as gêmeas viram a dona da casa cruzando o pátio, muito apressada, em direção à cozinha. Depois tinha passado de volta com a faca grande de cortar carne; e quando elas, assustadas, a seguiram para ver o que ia acontecer, María tinha lhes batido a porta na cara. As gêmeas se viram obrigadas a olhar pela fechadura; mas como María tinha ficado de costas tiveram que ir ver por outra porta. María pôs Hortensia em cima de uma mesa, como se fosse operá-la, e lhe dava punhaladas curtas e seguidas; estava desgrenhada e lhe tinha saltado ao rosto um jorro de água; de um ombro de Hortensia brotavam outros dois, muito finos, e se cruzavam entre si como na fonte do jardim; e do ventre saíam borbotões que moviam um pedaço rasgado da camisola. Uma das gêmeas tinha se fincado num travesseiro, tapava um olho com a mão e com o outro olhava sem pestanejar junto à fechadura; por ali vinha um pouco de vento e a fazia lacrimejar; então cedia o lugar a sua irmã (HERNÁNDEZ, 1967, p. 159).

A opção por mostrar a cena através dos olhos das empregadas, com todos os movimentos cômicos necessários para que a patroa entre em seu campo de visão, torna ridículos os gestos melodramáticos de María. As lágrimas de uma das gêmeas, provocadas pelo vento que atravessa o buraco da fechadura, é um elemento que nos adverte a desconfiar da autenticidade das lágrimas de María. Como em outras narrativas de Felisberto Hernández (lembramos, por exemplo, de *Por los tiempos de Clemente Collins*, *Nadie encendía las lámparas* e *El cocodrilo*), questiona-se a própria possibilidade de um comportamento realmente autêntico, livre da duplicidade inerente à relação espectador/espetáculo.

Num momento posterior da novela, quando María se empenha em “reconquistar” o marido, ela passa a caminhar entre as árvores com um livro na mão, confiando que essa imagem possa ter algum apelo sobre a imaginação de Horacio. Se as bonecas se tornam mais atraentes e mais valiosas como mercadorias à medida que se tornam mais parecidas com as mulheres, María tenta seduzir Horacio esforçando-

se por se tornar um objeto de espetáculo tão atraente quanto as bonecas. Ao tentar se transformar em imagem, ela parece tentar atingir a “condição intermediária” de Hortensia e suas colegas, a mistura de identificação e distância que é tão sedutora para Horacio.

No entanto, como nota Benjamin (1996, p. 167-168) em relação à obra de arte, “em primeiro lugar, relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia (...). Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original”. Assim, a subjetividade de María, que numa concepção romântica como a de Hoffmann representaria sua superioridade em relação às bonecas, acaba sendo justamente o que a torna menos atraente para o marido.

Também na figura de Horacio há um deslocamento em relação à subjetividade romântica. O que poderia definir sua individualidade (as extravagantes encenações com as bonecas) só é possível pelo acúmulo de riquezas conseguido através do lucro auferido com a venda das próprias bonecas. Ainda assim, essa individualidade só se constitui através da supressão de outras (do músico, que deve tocar de costas para ele; dos “rapazes” sem nome que o auxiliam na criação dos enredos; de sua esposa, que é substituída pelas bonecas<sup>12</sup>). Embora se coloque à margem da coletividade, como tantos heróis românticos (cf. VOLOBUEF, 1999, p. 100), a posição de Horácio é um privilégio, não uma contestação dos mecanismos sociais que o envolvem.

Se é bastante usual o herói romântico ser um artista – a ponto de haver uma modalidade específica do romance do século XIX, o *Kuntstlerroman*, em que o protagonista é um artista (*Idem*, p. 101) – em *Las Hortensias* os artistas estão submetidos aos caprichos de Horácio, que lhes paga para criarem uma ilusão particular sem qualquer alcance coletivo. É significativo analisarmos a condição do pianista, protagonista de tantas narrativas de Felisberto Hernández, reduzido aqui à condição de máquina de música, que deve tocar e silenciar ao sabor dos caprichos do seu patrão. De modo similar, a figura do cientista sonhador (como Peter Schlemiel ou Victor Frankenstein) é substituída pela do inventor pragmático, que imediatamente transforma suas descobertas em mercadorias e as vende a preços altos.

Também a relação entre o indivíduo e as figuras mecânicas difere radicalmente daquela observada por Volobuef nas narrativas românticas:

Do ponto de vista romântico, o ritmo diário dos filisteus – dado ser tão maquinal e afeito ao automatismo – deu margem a que se introduzissem em suas obras figuras como marionetes, bonecos, autômatos (...). Trata-se de figuras que ostentam uma aparência de vida quando na verdade são meros mecanismos artificiais, destituídos de

sentimentos, de capacidade de pensar e de julgar. O encontro com essas figuras sempre é uma experiência marcada pelo horror, e a percepção do mundo como uma imensa máquina – na qual não há espaço para a sensibilidade do artista – redunda frequentemente em loucura (VOLOBUEF, 1999, p. 117).

Com Horácio, ocorre justamente o contrário: o que desencadeia sua loucura ao final da novela é o encontro com a sua mulher, viva e imprevisível, no momento em que ele esperava encontrar apenas uma boneca. A percepção de algo que **escapa à previsibilidade da máquina** é o que faz com que ele caminhe, alienado, em direção ao ruído das máquinas.

Cumprido ressaltar, também, que o movimento final do protagonista não deve se confundir com a loucura romântica, que “acomete os indivíduos que são ‘diferentes’ da maioria – aqueles cujo caminho segue ao encalço da inspiração e da poesia, que não se satisfazem apenas com o conforto do lar e o prestígio social” (*Ibidem*); pelo contrário, em *Las Hortensias*, a reação dos outros indivíduos em relação às bonecas não difere essencialmente da do protagonista: a apresentação de Hortensia à sociedade, por exemplo, longe de causar o incômodo e a estranheza de Olímpia em *O homem da areia*, é coroado com aplausos e aclamações de todos; por outro lado, a exposição de Facundo não desperta horror, mas sim cobiça e curiosidade.

Nenhum crítico parece ter atentado suficientemente para a cena que antecede o colapso de Horacio, quando ele tem um “encontro clandestino” com a Hortensia de outro homem. Após subornar o empregado da casa, ele leva a boneca a um lugar afastado, mas é surpreendido por um “rapagão de cabeça grande” que ao vê-lo com a boneca faz “caretas horríveis” (HERNÁNDEZ, 1967, p. 172). Embora a possibilidade de ser descoberto certamente faça parte do prazer da situação, o terror que Horacio sente ao ser visto (a ausência que se transforma inesperadamente em presença) prefigura o que ele sentirá na cena final, ao ser surpreendido pela transformação da boneca inanimada em um corpo vivo, o de sua esposa María. Não se trata propriamente de uma ameaça física (o rapagão o vê de um barco, e Horacio pode fugir tranquilamente sem ser alcançado) o que o aterroriza, mas de algo que deve ser interpretado à luz de outra fobia recorrente na personagem: a aversão a ver a própria imagem reproduzida no espelho.

As interpretações de teor mais psicanalítico tendem a enfatizar a relação simbólica do espelho com a morte: assim como Hortensia teria sido criada para amenizar a possível perda de María, o horror de Horacio aos espelhos representaria seu horror ao envelhecimento e à decrepitude (cf. CERMINATTI, 2002, p. 113 et seq.). Sem descartar tais leituras, sugiro uma interpretação mais abrangente, que

relaciona tal aversão a uma nova relação social entre o corpo, os objetos e as imagens, que não é um traço singular de uma personagem excêntrica, mas pode ser estendida a uma camada mais ampla da sociedade. Sob essa perspectiva, o horror aos espelhos está relacionado à recusa de Horacio em saber qualquer coisa sobre a preparação das cenas ou sobre a montagem das bonecas, uma vez que ele deseja se transformar num espectador ideal, que vê, mas nunca é visto, e num consumidor de imagens que não precisa se preocupar com seu processo de produção.

O que o espelho coloca em xeque, assim como a presença renitente de María, que (talvez contra a própria vontade) não consegue agir como uma boneca perfeita, é a sensação de invisibilidade e desenraizamento que Horacio tenta inutilmente provocar através de suas relações com as bonecas. Se as bonecas – assim como o cinema e a fotografia (cf. GUNNING, 2001, p. 43) –, com sua reprodutibilidade ilimitada, parecem abolir o corpo, o espelho revela que tal abolição é falsa e precária, assim como o ruído das máquinas, onipresente ao longo da narrativa, recorda os processos materiais que tornam possíveis as manias do protagonista.

Mais do que um “castigo para a sua *hybris*” (CERMINATTI, 2002, p. 114), a alienação final do protagonista é um espelhamento e uma radicalização da sua alienação inicial. A tendência a tratar como objetos os indivíduos que o cercam, presente já na primeira cena da narrativa, culmina na incapacidade de relacionar-se com a mulher, incapacidade que o leva finalmente ao isolamento da loucura. O fracasso de Horacio, no entanto, tem como contraponto irônico o sucesso de Facundo, que, ao que tudo indica, continuará indefinidamente fabricando bonecas para todos os senhores da sociedade de consumo que se interessem por “um amor silencioso, sem brigas, sem respostas cansativas” (HERNÁNDEZ, 1967, p. 169) – e que tenham dinheiro para pagar por isso.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Doutor em Teoria e História Literária. Email: marcatalao@yahoo.com.br

<sup>2</sup> É o caso de Cerminatti (2002) e Graziano (1997), que abordam a novela sob um viés predominantemente psicanalítico, e Morales (2004), que procura inseri-la na tradição da literatura fantástica.

<sup>3</sup> Salvo quando indicado na bibliografia, todas as traduções (inclusive dos fragmentos de *Las Hortensias*) são de minha responsabilidade.

<sup>4</sup> O próprio protagonista da narrativa reconhece essa filiação mítica: “Será uma loucura; mas eu sei de escultores que se apaixonaram por suas estátuas” (Hernández, 1967, p. 155).

<sup>5</sup> Natanael tampouco é o criador de Olímpia; mas ele só se apaixona por ela por acreditar que se trata de um indivíduo único e irreproduzível; ao descobrir que se trata de um autômato, ele imediatamente enlouquece. Com Horácio, ocorre justamente o contrário: em nenhum

momento ele acredita que as bonecas tenham vida própria; é justamente seu caráter inanimado o que as torna atraentes para ele.

- <sup>6</sup> Característica observada por Benjamin (1996) na produção cinematográfica.
- <sup>7</sup> A denominação de “teatro de bonecas”, atribuída por Sucre (2003, p. 485), não parece muito adequada, uma vez que as cenas são estáticas e não têm continuidade.
- <sup>8</sup> Devo a Livia Grotto a observação acerca dessa multiplicidade.
- <sup>9</sup> A segunda definição do dicionário é “composição literária em que se narram esses sucessos”, e o exemplo apontado é “las leyendas de Bécquer”, alusão ao maior escritor do romantismo espanhol.
- <sup>10</sup> A esposa de Horacio se chama María Hortensia; assim, o nome da boneca reforça seu papel inicial de “sombra” ou “cópia” da mulher de carne e osso.
- <sup>11</sup> É a tese defendida por Morales (2004, p. 143 et seq.), que insere *Las hortensias* na tradição narrativa dos “seres artificiais que ganham vida ou criaturas criadas artificialmente que adquirem poder sobre seus criadores”.
- <sup>12</sup> A própria boneca Hortensia, a princípio um exemplar único, logo perde sua singularidade e se transforma numa mercadoria genérica.

## REFERÊNCIAS

ALLEN, Esther. Felisberto. In: HERNÁNDEZ, Felisberto. *Lands of memory*. Translated by Esther Allen. New York: New Directions, 2002, p. vii-xvii.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas, volume 1 (Magia e técnica, arte e política)*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 165-196.

CAETANO, Gerardo; RILLA, José. *Historia contemporánea del Uruguay*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 1998.

CERMINATTI, Claudia. Variaciones sobre un aire psicoanalítico: el escritor, las muñecas, lo siniestro (una lectura de *Las Hortensias*). *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 625/626, p. 109-116, julio-agosto 2002.

GRAZIANO, Frank. *The lust of seeing: themes of the gaze and sexual rituals in the fiction of Felisberto Hernández*. Cranbury: Bucknell University Press, 1997.

GUNNING, Tom. Um retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 39-80.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 497-558.

HERNÁNDEZ, Felisberto. *Las Hortensias*. In: *Obras completas*, volume 2. Montevideo: Arca,

1967.

HERNÁNDEZ, Sérgio. Felisberto Hernández: del músico al escritor. *La Nación*, 23 de octubre de 2002. Dossier Felisberto Hernández.

HOFFMANN, E. T. A. *O homem da areia*. Tradução Ary Quintella. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

LÓPEZ, Ana. Early Cinema and Modernity in Latin America. *Cinema Journal*, v. 40, n. 1, p. 44-78, Autumn, 2000.

MORALES, Ana María. Lo fantástico en “Las hortensias” de Felisberto Hernández. *Escritos* 29, p. 141-156, Enero-junio 2004.

NAHUM, Benjamin *et alli*. *Historia uruguaya. Tomo 7 (1930-1958): Crisis política y recuperación económica*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1988.

SANDBERG, Mark. Efigie e narrativa: examinando o museu de folclore do século XIX. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 446-487.

SUCRE, Natalia. Distracting Art: Reading Shock in Felisberto Hernández's “Las Hortensias”. *Hispania*, v. 86, n. 3, p. 482-492, September 2003. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20062876>. Acesso em: 6 nov. 2009.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999.

WORDREFERENCE, *Dicionário online*. Disponível em: <http://www.wordreference.com/>. Acesso em: 9 set. 2014.